Cuadernos Hispanoamericanos

538

Abril 1995



Silvia Caunedo
Sincretismo en la santería cubana

José Martínez Hernández
Elías Canetti, una cruda realidad

Javier Navascués
Marechal frente a Joyce y Cortázar

José Enrique Serrano Asenjo
Las conferencias de Lorca en América

Luis Estepa
Nuevos textos de Antonio Machado

Hölderlin
Elegías (traducción: **Blas Matamoro**)

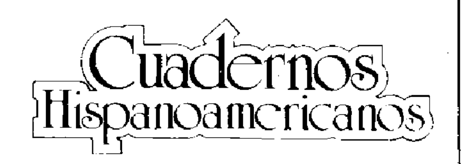


REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S. L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X – NIPO: 028-95-013-5

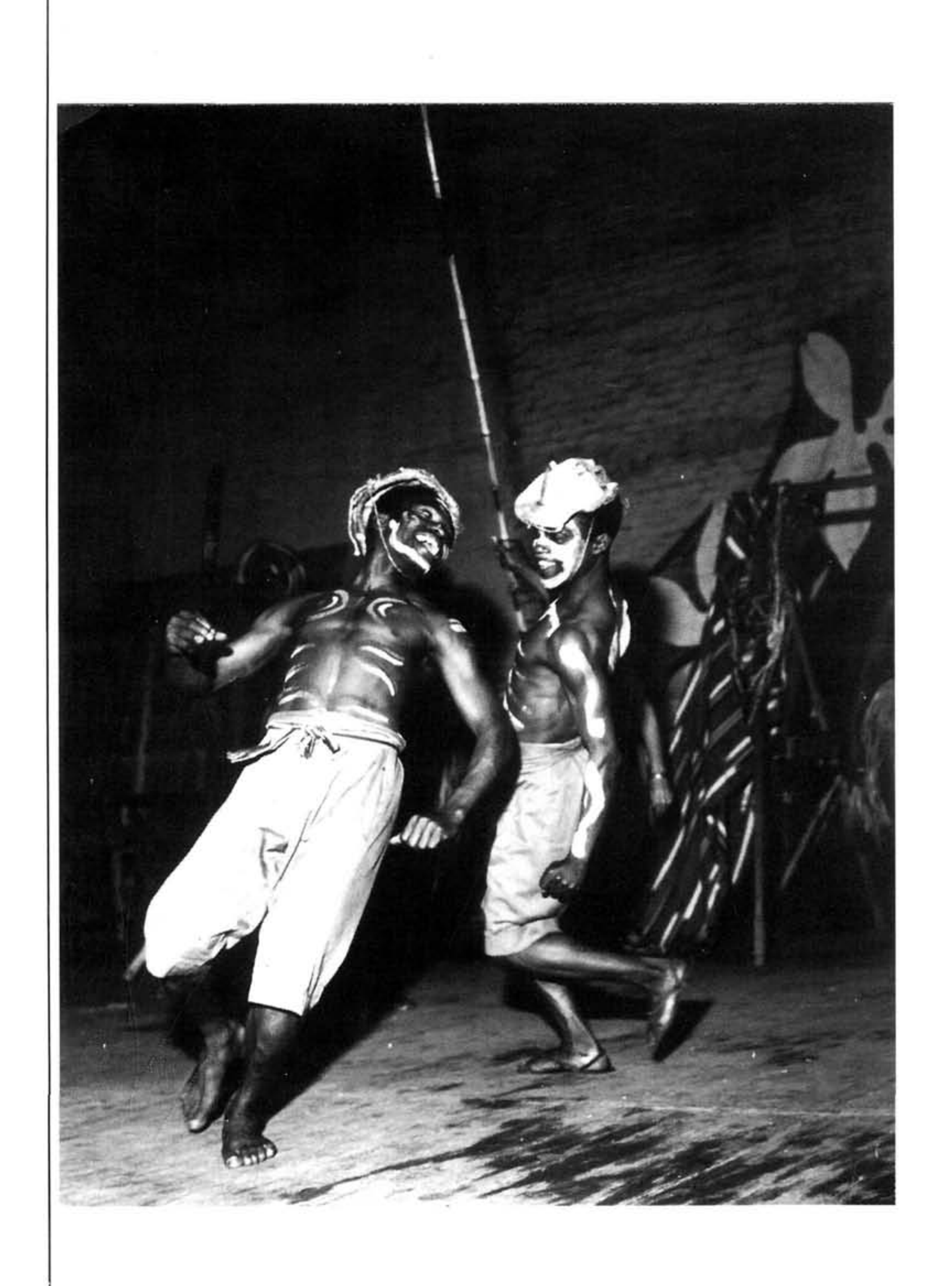


538

Invenciones y ensayos

538 Cuadernos Hispanoamericanos

INVENCIONES
Y ENSAYOS





Sincretismo y religiosidad en la santería cubana

El olor a humedad es el aliento de la ciudad, cubre sus callejuelas y calles anchurosas, los edificios y casonas señoriales de otros tiempos, que son la memoria viva de La Habana, una ciudad de muchas caras, de muchos pasados.

Hay un olor a sal fresca. La espuma se riza y salpica llenando de charcos el paseo del Malecón. Más allá de la fortaleza de El Morro, el símbolo de la ciudad, el mar está de un azul más intenso, cubierto de cáscaras de coco y ramas de albahaca y un rumor de tambores y voces llena la tarde.

El eco sale de La Habana señorial y cruza la bahía, viene de Regla, el pequeño pueblo ultramarino de artesanos y pescadores. Es 7 de septiembre, hoy se comen los platos típicos cubanos, frijoles, cerdo y yuca, combinados con recetas africanas, *quimbombó, fufú, ecó, olelé.* Las calles están de fiesta, en ellas se mezclan sus pobladores con forasteros: vienen a dar la bienvenida a la Virgen negra que toma el nombre del pueblo. Es la patrona protectora de la bahía de La Habana.

La Virgen de Regla es también la africana Yemayá, considerada diosa de los mares y fuente fundamental de la vida. Pertenece a uno de los más importantes cultos afrocubanos, a la llamada *santería,* la religión sincrética asentada en estas tierras tan proclives a la magia y a la superstición.

Es en la cuenca del Caribe, entendida en su definición más amplia, que incluye hasta la costa brasileña, donde mayor influencia tuvo la presencia africana, agudizada por la casi desaparición de los aborígenes, los primeros pobladores de las Antillas. La integración del negro se produjo no sólo en el ámbito biológico sino también en el sociológico.

La religión católica fue la más influyente, y entre las africanas se produjo un proceso de sincretismo previo, antes de interrelacionarse con la raíz hispana, en el que sobresalen los cultos de las tribus *fon* de Dahomey, los

yoruba de Nigeria, los *fanti-achanti* de Minas de la Costa de Oro, los *hausás* y *mandingas* del norte de Nigeria y las culturas *bantú* del Congo y Angola, fundamentalmente.

En el Nuevo Mundo, es en Haití, República Dominicana, Cuba, Brasil, Trinidad y Tobago, donde se establecieron sistemas religiosos sincréticos afroamericanos muy definidos que se han expandido a otras regiones del continente. En el caso de Cuba, la mayor de las Antillas, que ahora nos ocupa, el exterminio de la población aborigen durante la conquista y colonización de la isla a partir de 1512, convirtió esta tierra en un crisol de etnias y culturas, todas foráneas, que se fueron mezclando e integrando.

Las religiones de origen africano que llegaron a Cuba en las espaldas de la trata negrera de la colonia, se nuclearon fundamentalmente en las que se llamaron las *Reglas de Palo,* procedentes del Congo y Angola, la sociedad secreta *abakuá,* de origen carabalí y, la *Regla de Ochá,* de profunda raíz yoruba, comúnmente llamada *santería,* la más generalizada e importante.

El predominio de la religión yoruba en la isla responde al considerable número de esclavos de esta etnia llegados a Cuba y el mayor desarrollo de su sistema de creencias. Los yorubas provenían del antiguo Dahomey, de Togo y sobre todo del sudoeste de Nigeria. En Cuba el desarrollo de la industria azucarera sirvió de aliciente para el auge de la plantación con mano de obra esclava que empezó a desarrollarse a mediados del siglo XVIII. Por esta razón, el contrabando negrero entre los años 1821 y 1860 llevó a la isla no menos de trescientos cincuenta mil esclavos africanos, que fijaron sus características sociales definidas e impusieron patrones culturales que aún subsisten.

Las creencias yorubas

Entre las concepciones religiosas de los *yorubas* se pueden diferenciar prácticas mágicas y creencias en espíritus naturales, el culto a los antepasados y a los *orishás,* posteriormente llamados en Cuba santos por el influjo católico. En realidad, la creencia en los *orishás* representa una forma de religión de dioses, cuyos orígenes precisamente se encuentran en los espíritus naturales o en el culto a los antepasados.

Esta incipiente religión estaba muy vinculada a un concepto de familia que engloba tanto a vivos como a muertos surgidos de un ancestro común. A estos antepasados se les atribuía el control sobre determinadas fuerzas naturales y fundamentalmente el conocimiento de las propiedades de las plantas, que representaban la única medicina.



Los antepasados con poder o *aché* fueron divinizados y convertidos en *orishás*. Según las creencias yorubas, esta metamorfosis del ser terrenal a la deidad, transcurre en estados emocionales, de manera que lo material del individuo desaparece quemado, y sólo queda su *aché*, el poder en estado de energía pura.

De acuerdo con esta definición, el *orishá* es una fuerza pura e inmaterial, imperceptible a los seres humanos a no ser que *tome posesión* de uno de ellos, en lo que llaman «santo montado de la santería» que ocurre en los «hijos de santo». Éste es uno de los aspectos más característicos de este cultó, que explicaremos posteriormente.

En el proceso de sincretización en América, la relación con estos «hijos de santo» es puramente espiritual, de dependencia. Sin embargo, en los tiempos de la religión yoruba en África, los elegidos tenían relaciones de parentesco, y las ceremonias se desarrollaban en un entorno familiar, puesto que el *orishá*, a pesar de ser una deidad, era también un pariente con poderes que se trasmitían por línea paterna.

Tal vez por eso muchos de los *orishás* tienen características típicas humanas y relaciones turbulentas, son mujeriegos y belicosos, en el caso de los hombres; o hermosas y caprichosas, las mujeres. Además son la representación de fenómenos naturales: son dioses del cielo, el agua, el rayo, las enfermedades, la tierra o la fertilidad, a la usanza de los dioses de la mitología grecolatina.

El surgimiento de la santería en Cuba

El sincretismo en el Caribe va más allá de la simple asociación de nombres; se estructura sobre bases muy sólidas que responden a ciertas condiciones de la existencia humana.

Pasados los primeros años de la colonización, en los que ciertamente el español venido al Nuevo Mundo trajo consigo los valores religiosos europeos, estos presupuestos fueron variando con el tiempo y las circunstancias socioeconómicas propias de las tierras descubiertas. El ingenio y la plantación azucarera se convirtieron en el eje de la vida económica y social de la colonia, y en correspondencia con esto el dueño o plantador se erigió en la máxima autoridad, dentro de sus dominios, aun en asuntos religiosos.

Por otra parte, el catolicismo entronizado en las colonias es el de la Contrarreforma, el cual, por oposición a las corrientes protestantes, reavivó el culto de los santos y con él las supersticiones y milagros provenientes de la Edad Media. Si en España estas creencias estaban bajo el control de la Iglesia, en América quedaron incorporadas a los intereses de los ha-



cendados. Esta circunstancia habría de jugar un papel de primer orden en el proceso de sincretismo de la religión.

En estos lugares se obliga al esclavo a abrazar la fe católica, aunque no exenta de discriminación religiosa, lo cual hizo que buscara a sus protectores particulares, dentro de los canones preestablecidos por el blanco. Esta característica les permitió mantener vivo el culto a sus divinidades, debido a que los santos que el esclavo veneraba eran aquellos que tenían analogías estructurales e ideológicas con sus propias deidades.

Además, los africanos aceptaron de buena gana a los nuevos *orishás* que les presentaba el santoral católico. Por simple semejanza, fueron fundiendo las figuras de sus antepasados divinizados con la imaginería de la Iglesia. Al ritmo de los tambores, la figura de San Lázaro se confundía con la de Babalú Ayé, la de Changó con Santa Bárbara, Elegguá con San Antonio, en un largo camino de sincretismo que fue conformando un nuevo culto: la *santería,* mediante un proceso natural de mezcla del culto yoruba y la religión católica.

En las ciudades el proceso ocurrió de forma diferente, organizándose principalmente en torno a los *cabildos.* Habitualmente, los cabildos de blancos prohibían la entrada a negros y mulatos, por lo que estos últimos se vieron obligados a crear sus propios centros de reunión, con la aprobación de la Iglesia.

De acuerdo con una política puesta en práctica ya en Sevilla, desde muy temprano, en la colonia el gobierno español autorizó la creación de los cabildos negros. La finalidad declarada de estas nuevas instituciones era la de servir de centro de asistencia o ayuda mutua para los negros libertos de procedencia africana similar, que más tarde se extendió a sus descendientes criollos.

En realidad, el cabildo negro, constituido bajo la protección de una deidad cristiana, que posteriormente terminaba por identificarse con la africana, preservó y difundió su cultura musical, creencias, costumbres y ritos. Una de las características de la *santería* y en general de los cultos afroamericanos que ya se muestra en estas asociaciones, es la danza, un baile lleno de contorsiones. Los consabidos tambores e instrumentos de percusión son muy diversos y cada uno tiene un nombre especial, según la finalidad que desempeña en el ritual religioso. Estas danzas rituales parecen haberse transportado a América por los esclavos con todo su carácter africano, aunque con el tiempo sufrieron grandes transformaciones.

A la segregación que establecía la sociedad colonial correspondieron dos tipos de catolicismo diferentes que impidieron la completa asimilación. Aunque enmarcados en un mismo ritual bajo la adoración de un santo patrono, no faltaron obviamente las prácticas de ascendencia *afro,* entre las que figuraban los bailes de tambor y la música, y el recorrido por las calles,



en fechas sagradas para la Iglesia, con máscaras consideradas como fieles reproducciones de las africanas. Una de las prácticas más comunes fue la concentración de las celebraciones de distintos *orishás* en una fiesta oficialmente preparada para un santo católico. Toda esta actividad llevó, a finales del siglo XIX e inicios de esta centuria, al desarrollo de un sistema de elementos fundamentales en la *santería* y su culto.

La posterior secularización de estas asociaciones en bailes y desfiles que atraían a gran cantidad de blancos abrió a los negros la posibilidad de advocación de su santo patrono. En los comienzos del siglo XX muchas derivaron en sociedades de socorro mutuo o comparsas de carnaval como remedo del antiguo esplendor festivo, otros se convirtieron en casas-templo consagradas a un culto negro, respetando su antiguo santo cristiano.

El panteón de la santería cubana. La ceremonia

Los nombres de los *orishás* de la santería casi no se diferencian de los de los orígenes yoruba. Sólo son marcadas algunas diferencias fonéticas, seguramente debidas a la influencia de la lengua castellana. Con el traslado a Cuba, modificaron su asociación a determinados accidentes geográficos de sus lugares de origen, como los ríos o manantiales, para asumir un carácter más genérico y adaptarse a las nuevas circunstancias. Esas transformaciones permitieron que los *orishás* fueran identificados en la isla con nuevos fenómenos sociales, plantas, y animales, desconocidos por los africanos en su tierra natal.

El *orishá* más poderoso y creador del mundo de acuerdo con las creencias del culto sincrético de la *santería* cubana es Olofi. Es la personificación de la Divinidad, la causa y razón de ser de todas las cosas. Creó el mundo y todas las cosas que en él habitan. Primero formó a los santos y les repartió poderes para que crearan todas las cosas del mundo.

En el caso de los yorubas este Ser Supremo y el presupuesto religioso del inicio de la humanidad se divide o desgaja en tres entidades: como él mismo, Olofi, el Creador del mundo que se interrelaciona con los orishás y los hombres; una ley universal que toma nombre en el orishá Olordumare y; la energía vital del universo, el sol, que es el dios Olorun.

Olordumare es la manifestación material y espiritual del universo y sus elementos. Implica un ente, un símbolo de las leyes que rigen el mundo, de ahí que no se hable con él directamente, ni se le hagan ofrendas. No tiene seguidores, día de celebración, ni nada que lo identifique como a los demás orishás, porque es superior a todos. Pero su nombre no debe pro-

nunciarse sin antes tocar la tierra con las yemas de los dedos y besar en ella la huella del polvo. Está en todas partes.

El último integrante de esta especie de trinidad del cosmos yoruba es Olorun, representante del sol, la fuerza vital de la existencia. Es la manifestación más material de Olofi y Olordumare. Gracias a él se reproduce la tierra, hay día y noche, se mueven las aguas y los vientos, para que los caminos marquen la huella del paso del hombre en todas las estaciones.

Después de este grupo de deidades, que podríamos llamar primigenia, del origen y orden del mundo, se van desgajando otras divinidades. Un dios que viene a formar una especie de puente entre estos *orishás* y los santos, que podemos llamar más terrenales, en el sentido de que se relacionan directamente con la naturaleza y los hombres, es Obatalá. Es el dios encargado de crear al hombre y como a tal se reverencia. Cerca de él se hallan los otros *orishás,* que en algunos mitos figuran como sus hijos. Este Creador dio a cada individuo, antes de nacer, su rostro y carácter, pero la protección de los hombres está a cargo de los *orishás.*

Seguidamente viene un último eslabón que engloba a los *orishás,* a los cuales los hombres piden favores y consejos y de los que temen la cólera y el castigo. Una de las deidades más populares es Changó, señor del trueno. Su madre es Yemayá, la diosa de los mares. Changó se convirtió a su vez en soberano del reino de Oyo, el territorio donde vivían los yorubas. Sus esposas más importantes son Oyá Yansá, que preside las tormentas, Ochún, las aguas dulces, y Obbá, los lagos y lagunas.

Otros *orishás* significativos son los llamados cuatro guerreros, Elegguá, Ochosí, Oggún y Osún, los cuales tejen increíbles historias sobre amores y desgracias que caracterizan sus leyendas y a sus seguidores o creyentes. Tienen también una divinidad médica como Inle y un dios leproso que ayuda a los enfermos, Babalú Ayé. La tierra y la naturaleza están custodiadas por Orishá Oko y Osain; y hasta tienen unos gemelos maliciosos y pendencieros, los Ibeyis, un dios de los recién nacidos, Dadá Obañeñe, y un gigante que vigila el mundo, Aggayú Solá.

La liturgia afrocubana tiene lugar en un templo o santuario llamado *ileocha.* Los oficiantes son los *babalawos,* nombre que en Nigeria designa a los individuos con funciones de adivinos. Los *babalawos* tienen como ayudantes a los *mayordomos o caballos de mesa,* y los adeptos son los *hijos del santo.* Cada *orishá* recibe un culto especial y se le consagra un día determinado de la semana.

Las ceremonias se realizan con toques de tambores y bailes o *bembés* que se ofrecen a los santos. En estas fiestas algunos de los creyentes que danzan caen en trance con los santos «subidos» y también adquieren otras



denominaciones, como «subirle el santo» o «bajarle el santo», «estar montado por el santo», «caer en santo» o «venir el santo a la cabeza».

Es un fenómeno tan antiguo como la humanidad misma que consiste en que el espíritu o divinidad toma posesión del cuerpo del sujeto y actúa como si fuera el dueño verdadero durante el tiempo que dura el trance. La persona pierde la conciencia de su personalidad habitual, se convierte en el médium del *orishá*. En estas sesiones el santo habla por su boca, es interrogado, se le piden consejos y regaña si es necesario, pues los santos toman cartas en todos los aspectos de la vida de sus hijos.

Los santos en muchas ocasiones piden sacrificios de animales. Determinados animales son considerados protectores o totems que exigen los santos por medio de los sistemas adivinatorios de *Ifá* y los caracoles que utiliza la santería. Servirlos bien contenta al santo y reporta beneficios al hogar. En cambio, los santos airados envían enfermedades y calamidades.

Se utilizan igualmente las «misas espirituales», que consisten en toques de tambores con sacrificios de aves y animales para tener contentos a los muertos y dar luz a las almas descarriadas. Esto no anula en lo más mínimo la misa católica por el descanso de un alma, sino que son complementarias por orden de los mismos *orishás*, en un perfecto sincretismo.

Muy cerca de los babalawos está el *orishá* Orula, al que sólo ellos pueden acceder. Su especialidad es ayudar en los problemas más graves concernientes a la salud.

Orula es un dios mayor, benefactor de los hombres y el único conocedor de los secretos de *Ifá*, el oráculo supremo, en torno al cual se teje el complejo religioso de la *Regla de Ochá* o santería. Quien no acata sus consejos y disposiciones puede ser víctima de la mala suerte y la desgracia.

El *Tablero de Ifá* consiste en una tabla redonda para la adivinación, un círculo de madera de unas catorce pulgadas de largo. Uno de sus bordes está labrado y tiene cuatro puntos marcados en los extremos, de dos diámetros perpendiculares que representan las cuatro esquinas del mundo, los puntos cardinales. Estos cuatro puntos cardinales están representados por deidades: el norte es Obatalá, el sur Oddúa, el oeste Echu y el este Changó.

Sobre una estera se coloca el *tablero* y también el *babalawo* que permanecerá siempre de espalda a la pared. Frente a él se sienta el que se va a consultar para conocer su presente, pasado y futuro. También se va a conocer cuál es el santo de cabecera del consultante, el que lo rige y al que debe consagrarse. Puede darse el caso de que de la adivinación salga la orden que esa persona debe hacerse *babalawo*. A este trabajo se le llama *registrarse* o hacerse una investigación.

El consultante, al colocarse frente a este sacerdote se pone sobre las rodillas una toalla en la que coloca el *ékuele* del *babalawo*, la otra pieza

que se requiere para la adivinación. El *babalawo* toma varias semillas muy específicas, generalmente de corojo de palma, las cuales son lavadas con agua preparada con yerbas, para después cogerlos y soltarlos con la mano derecha en el tablero. Se cuentan las semillas que quedaron en la mano y se va rayando sobre unos polvos mágicos que el *babalawo* previamente ha esparcido sobre el *Tablero de Ifá* y que sirve para marcar las letras que componen el sistema adivinatorio y que el sacerdote del culto va descifrando.

Ceremonial sincrético

El misterio que rodea a todo ritual religioso difícilmente puede tener mayor densidad que el de los cultos afrocubanos. Los creyentes, viven a la expectativa del genio y humor de sus *orishás*, son el juguete de fuerzas oscuras que intervienen impunemente en sus destinos.

Para conjurar, buscar los favores o hacerse perdonar por los *orishás*, el santero tiene un sinnúmero de instrumentos característicos de cada santo. El rito comprende desde bailes, sacrificios y ofrendas que se le consagran hasta atributos o herramientas que son los símbolos del *orishá* en cuestión y los famosos collares. Un dato importante es que a los santos afroamericanos se les deja comida como las velas a los cristianos.

Las fiestas religiosas o «toques de santo» se inician en muchos lugares con un rosario cantado frente al altar de los santos. Una vez que se ha «cumplido» con estas deidades, les toca el turno a las africanas; entonces, los creyentes visten los colores del santo de su devoción y se deja sentir el tambor.

Gran importancia tiene dentro de los cultos negros la celebración de la Semana Santa cristiana. En Cuba, el Jueves y Viernes Santo, los *babalawos* guardan luto, visitan iglesias y cementerios y se abstienen de ejercer sus funciones, ofrecer comida o encender velas a los orishás, que son cubiertos con telas negras. Dicen que el diablo anda suelto y se quedan sin dios.

Pero antes de salir el sol del Sábado Santo van todos a saludar a la ceiba, considerado árbol sagrado, como explica una vieja santera: «Ese día, como Dios ha estado muerto, resucita, las yerbas tienen más *aché* y curan y fortalecen». ¿Jesús no nace en el monte sobre un montón de yerba, y para irse al cielo a ser Dios no muere en un monte, el monte Calvario?

De ahí la gran importancia que adquieren en el ritual las plantas, sea la ceiba o la palma real, por ser los árboles más característicos de la isla, vistos como algo místico. Incluso para los chinos llegados a Cuba en la época colonial, la palma es el trono de Sanfan Kon, la misma Santa Bárbara en China.



En la santería y la mayoría de estas religiones primitivas, las plantas tienen un papel de primer orden. Todos los llamados «trabajos» y conjuros, curas de males, etcétera, se realizan teniendo como punto de partida el conocimiento de la vegetación. Uno de los árboles más reverenciados, decíamos, entre africanos y cubanos es la ceiba que también está envuelta en la mítica de la santería. La ceiba es el bastón de Olofi. Para muchos seguidores de estos cultos de origen africano, la ceiba tiene su propio orishá, Iroko, que habita junto con su mujer y una hermana en la propia planta.

A Iroko se le sacrifican toretes vírgenes. Se les pasea alrededor del tronco del árbol con velas encendidas mientras realizan los sacrificios de gallos, gallinas y patos blancos. Todos los meses se le ofrendan pollos blancos, pues en él se reverencian a todos los orishás.

También se baila una danza en su nombre con un bastón revestido de collares y una escoba adornada de cuentas rojas y blancas. Cuando los creyentes no conciben hijos le hacen rogativas a Iroko. Si se los concede hay que llevarle un cordero en pago, porque castiga violentamente al que se le olvida agradecer un favor.

Las raíces de la ceiba son objeto de ofrendas y promesas, pues según la creencia sincrética de las Antillas, en este árbol es donde ha de prometerse a la Virgen del Carmen, a Santa Teresa, y a Jesús Nazareno, vestir sus hábitos durante un tiempo determinado o la vida entera.

La ceiba es también el árbol de la Virgen María. Cuentan que, fugitiva la Virgen, con el niño Jesús en brazos, se escondió en el hueco de una ceiba, que se «abrió» para albergarla mientras el tronco se cubría de espinas. De esa forma, según la creencia, la Virgen bendijo al árbol.

Otro árbol mágico es la palma real, símbolo de los campos de Cuba. Desde el punto de vista mitológico en ella se refugia Changó, el dios rojo que todo lo puede. En lo alto de la palma real, en el mismo cielo, por lo alta que es la planta, el *orishá* lanza sus flechas de fuego a la tierra. La asociación con el santo se debe a la relación con el rayo que fulmina cada año un buen número de estos árboles.

El fruto de la palma, es el palmiche que tiene forma de granos redondos. Antaño, en el campo, cuando un consultante pobre, no podía pagar al *babalawo* o brujo sus trabajos, el dinero era sustituido por el palmiche. Es, además, uno de los mejores alimentos para los cerdos.

También, los granos son utilizados para hacer el bien y el mal. Por ejemplo para obligar a una familia a que abandone su casa se quema el palmiche y las cenizas «trabajadas» se meten dentro de un huevo, sal y vinagre y se estrella en la puerta de esa casa a las doce de la noche un lunes o un viernes.

Por el contrario, se le adjudican muchas propiedades curativas. Uno de los tantos procedimientos que se cuentan consiste en embotellar el zumo

de la flor, y exponerlo durante cuarenta días al sol y al sereno. Se destina a los reumáticos.

Del palmiche tierno, se extrae un aceite muy estimado para el cuidado del pelo, porque alimenta y fortalece la raíz. También dicen que a las semillas a punto de secarse, ennegrecidas, se les extrae el zumo y sirve para oscurecer el cabello e impedir la salida de canas.

Cuando se va secando el fruto de la palma, las ramas se desprenden desde lo alto y son utilizadas por los hechiceros para hacer una escoba dotada de grandes virtudes. Estas escobas «trabajadas» con ajo son las que utilizaban las brujas canarias en Cuba para cabalgar por los aires.

El monte, además encierra todo lo que el negro necesita para hacer sus «trabajos», para reverenciar a sus santos y conservar su salud. Por el respeto que profesa a las fuerzas de la naturaleza que éste guarda le pide permiso en el momento de arrancar una rama, un madero o determinada piedra.

Cada vez que el bosque consiente en prestarle sus servicios, el santero le paga religiosamente con aguardiente, dinero o tabaco y en otras ocasiones, con la sangre de un pollo o una gallina, porque dentro del monte cada árbol, yerba o flor tiene su dueño y con estos conceptos de propiedad se ajustan las relaciones entre ambos, es decir entre el santero y el bosque.

Plantas y árboles juegan un papel de primer orden en la religión afrocubana. Igualmente, como remedo de los cultos animistas, las plantas están dotadas de alma e inteligencia. Es decir, los árboles pueden ser la vivienda o el «trono» de la divinidad o poseer las virtudes que ésta le confiere, porque representan su poder.

Es muy peligroso vivir sin un resguardo

Un personaje importante en Hispanoamérica es la magia, presente en cada encrucijada de la vida de sus pobladores. En el Caribe la yuxtaposición de fórmulas y mitos es producto de la presencia de dos magias: la europea y la africana.

La magia es una de las fuerzas en las que se asienta el culto de la *santería.* Es la fuente de obtención de dominio sobre las fuerzas ocultas y para la adivinación. Y esta fuerza se la dan las plantas, lo mismo para hacer mal, «trabajos o *ebbó*», que para defenderse de los hechizos de los demás, la búsqueda del «antídoto». También con las plantas se adivinan las enfermedades y se les pone remedio o se rompe el «maleficio» que produce el malestar. Sirven no sólo para curar sino también para librar de una mala sombra o influencia maléfica.



Para saber todo esto, la yerba adecuada, el mejor remedio, se consulta a los *babalawos.* El destino está en juego. Los creyentes de la santería están convencidos de que vivimos rodeados de espíritus que hay que conjurar porque a su influencia se debe lo bueno o malo que acontece en sus vidas. Otro aspecto importante de la santería es su vertiente curativa. Los *babalawos* son también curanderos y magos del culto de los orishás. Son curas de cuerpos y de almas. Su ciencia es de inspiración divina, de tradiciones heredadas, y consiste en la práctica de los sacrificios, el ritual requerido y administrar remedios.

El origen del mal lo adivinan por medio de la posesión que hace el orishá del devoto que cae en trance o, interrogándo a los sistemas adivinatorios del llamado *dialoggún,* a través de los caracoles o el *Tablero de Ifá.* Ante las enfermedades, los sacerdotes advierten que los orishás son quisquillosos y severos y muchos males son considerados como el resultado del mal proceder del creyente.

Las malas pasiones son sin lugar a duda otro de los objetivos de la clientela del hechicero o brujo. La protección contra el *mal de ojo,* por ejemplo, como ya hemos dicho, es muy importante. En el caso de los niños, un talismán al que se recurre para resguardarlos es una astilla de ceiba o un pequeño azabache. Las parteras de otros tiempos, sobre todo en los medios rurales, creían más firmemente en el don que poseen algunos ojos de propiciar el mal. Le suelen atribuir los defectos físicos de los bebés, en particular la bizquera.

Estas creencias sobre el *mal de ojo,* que les vienen a los cubanos por los dos componentes de su identidad, africanos y españoles, se hacen patentes en muchas frases de cortesía, que se van heredando de generación en generación. Por ejemplo: habitualmente cuando alguien pregunta por el estado de salud, el interpelado responderá un vago «regular» y nunca bien o muy bien, o el más acostumbrado «voy tirando», por temor a un *mal de ojos* disimulado.

Son fórmulas que se trasladan al lenguaje porque como dicen los viejos santeros, un *mal de ojos* puede quebrar un objeto, tumbar un coco o matar una tortuga bajo el agua. Igualmente no se debe celebrar a un recién nacido sin antes mencionar un «Dios lo guarde». Además del uso del azabache para estos menesteres, cuando una madre oye celebrar a su hijo, lo pellizcará con disimulo para que llore, porque el llanto rompe el *mal de ojo.*

Muy terrible también, incluso más que el *mal de ojo,* es el «daño» que se provoca por la malas artes del hechicero y causan graves maleficios. Si otro hechicero no descifra y ataja el mal a tiempo, la víctima puede morir. Un método bastante corriente para «sacar la brujería» consiste en traspasar el mal a un muñeco al que se da el nombre del enfermo, y se

entierra para hacer creer a la deidad, que provoca el maleficio, que es el cadáver del enfermo. El procedimiento radica en bautizar al muñeco y ponerlo a dormir junto al enfermo en su cama. A la mañana siguiente se entierra dentro de una caja como a una persona. Se «limpia» tres veces al enfermo con un gallo que se le pasa por todo el cuerpo. Se supone que el gallo muere porque recoge la enfermedad.

Otro de los remedios milagrosos es el agua que está en contacto con las piedras y atributos de los santos. A este agua, digamos *bendita* para los creyentes de los cultos afroamericanos, se le conceden grandes propiedades curativas y aseguran que administrada juiciosamente alarga la vida. Al agua bendecida por el sacerdote católico, también le profesan gran valor y la beben al sentirse mal.

En general el agua es sinónimo de pureza, la mejor medicina de la que dispone el curandero. Es necesario aclarar, para seguir con el agua, que las enfermedades producidas por brujerías, son eliminadas por el agua del mar, porque la diosa Yemayá «vence todas las hechicerías». Por todo esto, para conservar la salud es imprescindible portarse bien con los santos y los muertos, *limpiar* la casa con baldeos, *guardar* la puerta de la casa con un buen *trabajo* y hacerse un *resguardo* o talismán.

En este mundo hecho de mezclas ancestrales, de códigos aprendidos de memoria y de leyendas recuperadas, el rito, la palabra y su influjo mágico determinan un destino, hacen una vida, tuercen un camino. Siempre quedará en el aire un viejo interrogante: los creyentes mirarán con desdén a los incrédulos, «pobres», dirán, «¿quién se atreve a transitar por esta vida sin un resguardo?». Los descreídos mirarán con desdén a esos adoradores de espíritus y quizás, se permitirán la duda. De cualquier forma, la vida les dará la razón a unos y a otros indistintamente, según sean los caminos de este mundo mágico.

Silvia Caunedo



Elías Canetti, una cruda claridad

A Rafael Sánchez Ferlosio

I. Un pensador libre

Elías Canetti (1905, Rustschuck, Bulgaria — 1994, Zurich, Suiza), hijo de judíos españoles procedentes de Cañete (Cuenca), es uno de los pensadores más importantes del siglo XX. Tal vez esta afirmación no constituya para los conocedores de su obra una sorpresa o una novedad que necesite justificación, pero me temo que para una gran mayoría de sus lectores es otro Canetti el que prevalece y está vigente.

Elías Canetti es mayoritariamente conocido por haber sido premio Nobel de Literatura en 1981 y por ser el autor de una célebre novela, *Auto de fe;* de una autobiografía intelectual en forma de trilogía, *La lengua absuelta, La antorcha al oído* y *El juego de los ojos;* de relatos o impresiones de viaje, *Las voces de Marrakech,* y de un ensayo genial y original como pocos, *Masa y poder,* en el que depositó media vida y todas sus esperanzas como escritor y con el que creyó haber agarrado a este siglo por el pescuezo. Sin embargo, Canetti es también el autor de una serie de cuadernos de notas que contienen toda clase de apuntes, aforismos y reflexiones, de varias de las cuales poseemos hasta ahora una selección aparecida en tres volúmenes: *La provincia del hombre, El corazón secreto del reloj* y *El suplicio de las moscas*[1]. Estos volúmenes están ordenados cronológicamente (abarcan desde 1942 hasta poco antes de su muerte) y dan testimonio, junto con *Masa y poder,* de una de las miradas más penetrantes que se han dirigido sobre este siglo de las sombras que está a punto de llegar a su fin. Un siglo en el que el poder ha logrado sus formas más sutiles, bárbaras y totalitarias y en el que, gracias al progreso, se ha matado mucho y bien. El poder y la muerte, o la muerte y el poder, tanto da, y la relación íntima

[1] *Estas tres obras las citaremos en adelante con las siguientes abreviaturas: PH:* La provincia del hombre, *Taurus, Madrid 1986; CSR:* El corazón secreto del reloj, *Muchnik Editores, Barcelona 1987, y SM:* El suplicio de las moscas, *Anaya & Mario Muchnik, Madrid 1994.*

entre ambos constituyen precisamente los dos grandes temas de la reflexión de Canetti, las dos grandes obsesiones de su mirada.

El contenido de los mencionados cuadernos les convierte en un género de escritura difícil de clasificar, que sólo tiene precedentes en los *Diarios* de Kafka y, sobre todo, en los *Aforismos* de Lichtenberg. Son una especie de cajón de sastre donde cabe todo: ocurrencias, apuntes del natural, ideas que se cogen al vuelo como mariposas raras y valiosas fruto de una curiosidad libre y caprichosa, deseando fijar la vida en sus saltos y no en su coherencia. Son pensamientos sueltos que procuran soltar el pensamiento, liberarlo de su paranoico deseo de cohesión y rígida fortaleza. Aparece la reflexión en su brotar espontáneo, sin la pretensión falsaria de saberlo todo o desde el Todo. Surge la inteligencia fresca, errática y nómada, inocente, sin necesidad de justificarse o traicionarse, como un destello de lucidez instantánea que quiere escapar a la falta de honradez que supone todo afán de cerrado sistema y al deseo de poder que alimenta ese afán.

Esta forma de escribir no es ajena a un modo de pensar, sino su consecuencia necesaria. Canetti aparece en estos cuadernos más que nunca como un pensador libre, en estado puro, ajeno a escuelas, tradiciones, tecnicismos y jergas académicas, con un lenguaje limpio y directo. Por eso cabe llamarle librepensador en un nuevo sentido, diferente al que se usa para nombrar a algunos escritores franceses e ingleses de los siglos XVII y XVIII, librepensador en el sentido de lo que Schopenhauer llamaba *Selbstdenker* poniendo a Lichtenberg como modelo; es decir, el verdadero filósofo, el hombre que piensa por y para sí mismo. Para Canetti librepensador es también el hombre que respira, que toma aliento y piensa sin premeditación, sin dejarse someter ni siquiera al afán reflexivo, el que carece de metas y de intenciones para no verse atrapado por los «honores» y «dignidades»:

> Los puestos honoríficos son para los débiles mentales; es mejor vivir en el oprobio que en el honor; sobre todo, ninguna dignidad; libertad, a cualquier precio, para *pensar* (*PH*, 21).

Tal libertad de estilo y de actitud hacen de Elías Canetti un pensador atípico, afilosófico y asistemático, caso del que Cioran podría ser otro buen ejemplo en este siglo, aunque cada uno tenga su propio tono y sus propias razones para ello. Casos como éstos, y otros más que podrían añadirse hasta hacer una lista interminable (en la España actual, sin ir más lejos, una de nuestras más profundas y singulares inteligencias: Rafael Sánchez Ferlosio) ponen en entredicho la identificación automática entre filosofía y pensamiento o la delimitación estricta de sus fronteras, e invitan a entender la primera como una de las formas históricas del segundo. Para acabar con la asimetría entre pensamiento y filosofía sería aconsejable derribar



de una vez por todas la concepción disciplinaria de esta última y acogerse a la generosa definición que Cioran dio del filósofo:

> Hemos llegado a un punto de la historia en que es necesario, creo, ampliar la noción de filosofía. ¿Quién es filósofo? El primero que llegue roído por interrogaciones esenciales y contento de estar atormentado por una lacra tan notable[2].

Canetti encuentra en la actitud tópica y tradicional del filósofo más taras que virtudes; le repele, por ejemplo, el proceso de vaciamiento de la realidad que éste realiza cuando piensa, como si su lenguaje, viciado por artificioso, anulara el mundo. Culpa a la filosofía de haber perdido la inocencia al cargar con el lastre de la historia y de enmarañarse en su propia autocontemplación estéril, al tiempo que vive permanentemente tentada por la exigencia legitimadora que el poder le plantea a cada instante. Pero, por encima de todo lo anterior, el principal reproche que dirige a los filósofos es su afán paranoico de coherencia, su voluntad de sistema:

> Cuando todo encaja perfectamente, como en los filósofos, deja de tener significado. Por separado, hiere y cuenta (*CSR*, 177).

Pocos escritores han desvelado con tanta profundidad la relación entre pensamiento y poder. Canetti sabe que toda voluntad de sistema responde a una voluntad de poder en la que poder y saber se identifican, sabe que un sistema es un pensamiento en formación de combate y siente desconfianza hacia toda reflexión que se cierra sobre sí misma y se explica. Odia a quienes construyen sistemas rápidamente, a esa gente que registra cuanto corrobora sus ideas en lugar de hacerlo con lo que las refuta y debilita. Concibe el pensamiento como un anhelo de metamorfosis y a su sombra, la estupidez, la paranoia del pensamiento, como un férreo deseo de identidad. Por eso sitúa la esperanza en aquello que queda excluido de todo sistema y busca una felicidad en la que sea posible perder en paz la propia unidad. Canetti sabe también que se piensa como se es y que hay dos tipos de espíritus, los que se instalan en casas, cargos o cátedras y los que se instalan en heridas y a la intemperie. Los primeros tienen, como dice una canción de García Calvo, «la cara del que sabe» y los segundos la del que se angustia y duda:

> Dos tipos de personas: a unos les interesa lo estable de la vida, la posición que es posible alcanzar, como esposa, director de escuela, miembro de consejo de administración, alcalde; tienen siempre la vista fija en este punto que un día se metieron en la cabeza... El otro tipo de personas quieren libertad, sobre todo libertad frente a lo establecido. Les interesa el cambio; el salto en el que lo que está en juego no son escalones, sino aberturas. No pueden resistir ninguna ventana y su dirección es siempre hacia fuera. Saldrían corriendo de un trono del cual, en caso de que estuvieran sentados en él, ninguno de los del primer grupo sería capaz de levantarse ni un milímetro (*PH*, 79).

[2] *En Fernando Savater,* Ensayo sobre Cioran, *Taurus, Madrid 1974, pág. 12.*



Los cuadernos de notas de Elías Canetti son la más espléndida configuración de un pensamiento en movimiento, en marcha, nómada, en el exilio, en permanente mutación; son la más radical denuncia de un pensar estancado, fosilizado, fortificado e institucionalizado, un pensar que adopta posiciones defensivas, paranoicas, que envejece por miedo a la libertad de la inteligencia y pretende paralizarla o aniquilarla. Esos cuadernos son también el modo de respirar de un espíritu libre que no quiere creer en sí mismo, al que le repugna sentirse «realizando una obra», convirtiéndose en una «autoridad», y que quiere reducir la aparición del poder en la escritura a su mínima expresión. Para Canetti la escritura es un modo de repulsa de todo lo que nos niega o envilece, de resistencia contra el tiempo, el poder y la muerte, porque escribir es también un modo de tener fe y de defender la esperanza contra la hegemonía de la desesperación.

Canetti se siente a la vez cómplice de los pensadores que pueden decir lo terrible (Hobbes, De Maistre), de los que no se avergüenzan de sí mismos (Unamuno), de los escritores capaces de mirar el horror de la existencia con los ojos bien abiertos (Kafka), de aquellos cuya curiosidad está libre de toda atadura (Lichtenberg), de los que no tienen nunca prisa (Montaigne) y de quienes le han mostrado el carácter singular e insustituible de todo hombre (Stendhal). Prefiere a los espíritus iluminadores y que necesitan pocas palabras (Heráclito y Lao-Tse) a aquellos que todo lo ordenan y compartimentan, cuya lectura le repugna (Aristóteles) y, sobre todo, admira a los que le permiten respirar:

> Filósofos con los que uno se dispersa: Aristóteles.
> Filósofos que no dejan levantar cabeza: Hegel.
> Filósofos para inflarse: Nietzsche.
> Para respirar: Xuang-tse (*CSR*, 21).

Canetti pertenece al gremio de los pensadores «aficionados», cuyo santo patrón es Sócrates, de los que ni dominan ni practican la profesión, ni maldita la falta que les hace; es uno más de esos «advenedizos» carentes de autoridad, sin título ni cátedra, que han dado siempre a nuestra cultura frescura y vigor. Puede ser incluido entre todos esos escritores «sospechosos» de falta de rigor y coherencia que tanto han honrado en los tiempos modernos la acción de pensar (Montaigne, Pascal, Nietzsche, Kierkegaard, Unamuno, Camus, etc.).

II. La vanidad trágica

El sentimiento recurrente que se desprende de la reflexión de Canetti es una singular experiencia de la angustia, la experiencia de un conflicto



no resuelto entre lo necesario y lo posible, entre la muerte/poder y el anhelo irrenunciable de su negación; por eso emana de su escritura el hálito de una desesperada esperanza. Canetti siente y piensa la angustia, es decir, un motivo frecuente en nuestra tradición cultural más reciente y que en su caso proviene de su directa afinidad y admiración por Kafka y, por ello mismo, de su indirecta vinculación con Kierkegaard. Como judío, como kafkiano impenitente, lector apasionado de Pascal y Kierkegaard, y como hombre contemporáneo lúcido e implacable, Canetti no podía encontrarse (en el sentido heideggeriano de sentirse uno a sí mismo) en un estado más trágico y radical que éste. En ello estriba la gran importancia de su obra para todos nosotros, porque se sitúa allí donde todos estamos, lo sepamos o no, queramos o no saberlo. La angustia tal y como nos la hace presente el pensamiento de Canetti, como experiencia de que el mal (la muerte/poder o el poder/muerte) impregna el mundo y deja en suspenso todas nuestras esperanzas, nos constituye al igual que el deseo de escapar a ella. Sin embargo, ese deseo de escapar a la angustia puede realizarse de dos maneras: o dándole la espalda para ocultarla constantemente o mirándola cara a cara, sosteniendo su terrible presencia y recorriéndola hasta el final sin engañarse. La ocultación de la angustia es lo más frecuente, sobre todo cuando, como en nuestros días, no hay ni en el cielo ni en la tierra nada capaz de hacerle frente, mientras que abrir los ojos ante ella es lo más raro y extraño. La grandeza del pensamiento de Canetti consiste en desenmascarar nuestra cobardía, en mostrar con crudeza la tragedia que nos aflige soterrada e inconscientemente. Su dura clarividencia deja desnuda la estúpida identidad que hemos escogido como refugio, haciendo añicos la vanidad y trivialidad con que queremos encubrir lo terrible y doloroso para no aceptar lo que somos. Esta actitud cruda y sincera que Elías Canetti denuncia y delata vigorosamente es más frecuente en la época en que vivimos, la época de la *vanidad trágica*, la era de Narciso Rey.

La época de la vanidad trágica, nuestra época, se caracteriza porque en ella conviven y se mezclan dos elementos antagónicos: la experiencia trágica de la vida y su ocultación o silenciamiento. Vivimos en la angustia, en lo trágico, lo terrible, pero de ningún modo nos permitimos ni queremos saberlo. La época de la vanidad trágica es aquella en la que tragedia por un lado y trivialidad por otro conviven unidas por la espalda, la segunda ocultando a la primera, y dan forma a una existencia esencialmente hipócrita y ridícula, tan necia y esperpéntica como la sonrisa de felicidad de un bobo en el entierro de su madre. En definitiva, no sintiéndonos capaces de poner remedio a la muerte, al mal, la miseria, la injusticia o la estupidez a los hombres de hoy se nos ha ocurrido, para vivir satisfechos, la brillante idea de no pensar en todo ello.



Vivimos el final de un siglo ensombrecido por grandes y sonadas muertes: de dios, del hombre, del arte, de la filosofía. Es indudable que en los últimos tiempos, como ya dije, se ha matado mucho y bien y, por desgracia, no sólo metafóricamente. Estamos marcados por adioses —al progreso, a la revolución— y crepúsculos —de las ideologías, del deber— muy recientes y traumáticos. El resultado de tantas muertes, derrumbes y ausencias está a la vista; nos hallamos en el fin de una época histórica, en la era del vacío, confusos y perplejos, aislados del pasado y sin futuro, en un presente absurdo, vertiginoso y enloquecedor. Como en todos los grandes naufragios, también en éste ha buscado cada cual su modo de sobrevivir al grito de ¡sálvese quien pueda! Unos viven en la melancolía y el duelo por las esperanzas idas, rebuscando entre los restos de la catástrofe algo que llevarse a su desolado corazón. Otros andan boquiabiertos y alelados, incapaces de entender nada cuando hace tan sólo tres días lo tenían todo de sobra explicado. Hay quien no sabe adónde va y hay quien sabe que no va a ninguna parte: entre el escepticismo sofista y superficial y el cinismo moral oscilan nuestras más profundas convicciones. Mientras tanto, los avispados vendedores de placebos, panaceas, cremas y elixires hacen su agosto. Sin embargo, no todo van a ser desgracias, el lugar de los viejos dioses e ídolos no ha quedado por completo vacío, pues ha venido a ocuparlo velozmente la que por ahora puede ser considerada su heredera universal: la estupidez.

La estupidez, como afirmó Gilles Deleuze, es la bajeza del pensamiento bajo todas sus formas, pero en la era de la vanidad trágica su carácter proteico se ha reducido a dos figuras principales: el *éxito* y la *diversión*. Alcanzar el éxito y divertirse, ser el mejor en algo, aunque sea en rebuznar, y pasarlo lo mejor posible, aunque sea oyendo rebuznar, son considerados hoy dos objetivos tan grandiosos que por sí mismos bastan para llenar y aún rebosar la vida de cualquier hombre. Y quien así no lo viera, ¡sea anatema y tenido por loco peligroso que sólo busca blasfemar y desestabilizar! La búsqueda del éxito y la diversión parecen en principio fines contrarios, como negocio y ocio, pero no hay tal, porque son dos formas de estar fuera de sí, de *éxtasis* vacío y mundano, con las que Narciso Rey huye como puede de sí mismo y muestra bien a las claras que su aparente autofilia es más bien una profunda y pavorosa autofobia. Pascal lo vio con claridad:

> Este es el origen de todas las ocupaciones tumultuarias de los hombres, y de todo aquello que se llama diversión o pasatiempo, porque el objeto de estas cosas es, en efecto, pasar el tiempo sin sentirlo, o mejor, sin sentirse uno mismo, y evitar, perdiendo una parte de la vida, la amargura y disgusto interior que acompañarían necesariamente la atención que uno consagraría a sí mismo durante este tiempo[3].

La desgracia de los hombres de hoy se mide por su incapacidad para la inacción, por su necesidad de un éxtasis sacrificial (el éxito) o un éxtasis

[3] *B. Pascal,* Pensamientos, *Losada, Buenos Aires 1972, pág. 179.*



trivial (la diversión). En el primer caso se afirma que el tiempo es dinero, poder (o heces, que diría Freud) y hay que aprovecharlo, acumulando el mayor posible, y en el segundo caso se siente que, a pesar de todos nuestros sacrificios y esfuerzos, el tiempo, el que nos queda «libre», se dedica a matarnos y angustiarnos si no somos nosotros quienes nos afanamos en llenarlo con fruslerías matándolo a él. En la sociedad de masas en la que vivimos, la diversión es la forma mayoritaria del éxtasis narcisista, aquella en la que se trata de llenar el tiempo como sea con tal de no mirarnos al espejo de nuestro vacío. Una voz terrible aparece omnipresente en el llamado mundo civilizado y del bienestar diciéndonos a todos y cada uno, «danzad, danzad, malditos»; es decir, no dejéis de hacer deporte, de viajar, jugar, reír, seducir, *flipar*, vivir nuevas sensaciones, asistir a conferencias y exposiciones, como invitándonos a una especie de danza macabra en la que es la muerte invisible, la muerte en vida, quien baila y se ríe con todos nosotros. Todos sabemos que procurar diversión a las masas angustiadas por la insoportable vaciedad de su tiempo es el gran negocio y la gran preocupación política de nuestro fin de siglo. Todos podemos ver cómo el estadio deportivo es hoy la nueva configuración del templo y cómo ha dejado de existir el llamado mundo del espectáculo, porque, gracias a la televisión, ahora el espectáculo, triste y tedioso, es el mundo. Todos presentimos, en fin, aunque nos falta coraje para reconocerlo, que Pascal tenía razón:

> La sola cosa que nos consuela de nuestras miserias es la diversión, y, sin embargo, ésta es la mayor de nuestras miserias[4].

El éxtasis trivial de la diversión narcisista es objetivo, visible y conocido, pero el éxtasis sacrificial del éxito está más dentro de todos nosotros, es más sutil y redomado, porque nos mantiene atados con lazos invisibles y poderosos. Antes de volver sobre Canetti, veamos más despacio el secreto mecanismo de este nuevo culto, la nueva religión de Narciso. Según un tópico reciente, desde que Dios ha muerto los occidentales vivimos en un mundo secularizado y sin dioses, pero es mentira. Nuestros viejos dioses han sido sustituidos por otros nuevos, entre los cuales hay uno que preside el panteón llamado Éxito. Dicen también, sobre todo los vendedores de moralina y los predicadores interesados en colocar sus productos, que nuestra cultura carece de valores y de pautas fijas de conducta, hallándose en un caos de ideas en el que vale todo. También esto falta en parte a la verdad, porque sobre ese aparente mar de confusión flota y brilla con luz propia una regla de oro inquebrantable y aceptada con gran unanimidad: alcanzar el éxito. Por tanto, la religión y la moral del éxito son el fundamento implícito de la conducta más generalizada entre nosotros, una conducta que se ciñe, con invariable coherencia, a la lógica del reto y de la implacable com-

[4] *B. Pascal, obra citada, pág. 185.*

petencia, del logro y del triunfo social, al deseo de llegar a lo más alto. Es cierto que las sociedades igualitarias y democráticas suelen ser más competitivas y afanosas que aquellas otras en las que una estricta jerarquización clasista impide la movilidad social en función de los méritos personales. También es verdad desde Hesiodo que la discordia *(eris)* competitiva y el deseo de medirse los hombres entre sí tienen un efecto positivo de autoestímulo y de superación. Sin embargo, lo que se está produciendo entre nosotros no tiene, como los más destacables, estos rasgos positivos, sino todo lo contrario, pues «el hombre se prefiere como adepto furibundo» (Canetti) y, a falta de algo mejor en qué creer, hemos sacralizado el éxito levantando en torno suyo un nuevo culto colectivo.

Todo lo que un hombre religioso puede hacer por su dios (sentirse culpable, querer mejorar, sacrificarse, humillarse, estar dispuesto a todo) lo hacemos hoy los agnósticos y ateos por el triunfo y el éxito. Este ascetismo intramundano prescinde radicalmente de cualquier perspectiva transcendente, pero, merced a la vieja lógica sacrificial, mantiene la idea de un dios benefactor, el Éxito, que nos dará todo lo que deseamos a cambio de inmolarnos a él en cuerpo y alma. Lo importante es tener fe, no dudar, saber por adelantado que la verdadera felicidad sólo se alcanza escalando hasta la cima sin mirar hacia atrás y sin pararse ante nada. No es el hedonismo del disfrute inmediato, aquí y ahora, lo que predica este nuevo credo, aunque así parezca («A la desesperación le llaman hedonismo» dice Rafael Sánchez Ferlosio), sino un ascetismo rígido y mortificante que habrá de llevarnos a la tierra prometida del triunfo, donde derraman sus dones los dulces manantiales de la fama, el poder, la riqueza y la eterna juventud. El Éxito es el dios de una nueva religión universal que habla todas las lenguas y promete *urbi et orbi* la salvación, que garantiza el Futuro a cambio del presente, ofreciendo una sempiterna dicha más allá del necesario e inevitable sacrificio para alcanzarla, uno de los cuales, el más importante, es el sacrificio del pensamiento. Fernando Pessoa, otro pensador «aficionado» y genial como Canetti, supo verlo hace tiempo con claridad:

> En la vida de hoy, el mundo sólo pertenece a los estúpidos, a los insensibles y a los agitados. El derecho a vivir y a triunfar se conquista hoy con los mismos procedimientos con que se conquista el internamiento en un manicomio: la incapacidad de pensar, la amoralidad y la hiperexcitación[5].

No es verdad que el capitalismo o el materialismo triunfantes carezcan de valores; es superficial la idea de que se sostienen en el absurdo y el sinsentido; se fundan en la estupidez, pues su fuerza radica precisamente en aprovechar la más antigua de las lógicas, la sacrificial, para ponerla al servicio de mitos también muy antiguos (el poder absoluto, la gloria imperecedera, la eterna juventud) ahora remozados. Llegar arriba, ser alguien,

[5] *Fernando Pessoa,* Libro del desasosiego, *Seix Barral, Barcelona 1989, pág. 32.*



borrar las huellas del paso del tiempo, son los fines principales de una mística narcisista e individualista en la que el cielo es sustituido por el rascacielos, el alma por el nombre propio y la salvación por la conservación. Cada individuo trata, en definitiva, de alcanzar el ideal uno y trino: estar en lo más alto, en todas partes y siempre joven. Ese ideal se sostiene sobre tres convicciones tácitas fundamentales: «subo, luego soy», «salgo en televisión, luego existo» y «me conservo joven, luego siempre seré y existiré». A propósito de este culto angustiado y furibundo dice Rafael Sánchez Ferlosio:

> ...pero, ¡ay! darse a conocer a todo el mundo, hacerse ver por todas partes, no dejarse olvidar ni un solo día, al precio de la propia dignidad, es la inhumana ley del éxito social, del triunfo público[6].

La vitalidad y la hegemonía de un dios se han medido siempre por su capacidad para generar entre sus fieles sacrificios y unanimidad en lo esencial, desplazando a otros dioses y otros cultos, ocupando su lugar y asumiendo sus funciones. Según este criterio, el llamado mundo desarrollado tiene en el Éxito, desde hace tiempo, a su único dios verdadero.

Sólo aceptando esto podemos entendernos y entender muchas otras cosas. Por ejemplo, la moral del triunfo que impregna toda nuestra vida y que divide a los hombres en ganadores y perdedores, la gran importancia de la autorrealización profesional, la presión de las clases medias sobre su prole para que apriete los dientes y acelere el paso, en suma, el neodarwinismo social que se ha extendido por todas partes, desde la educación al trabajo, los negocios a la cultura, desde la cuna hasta la tumba. Dios es el Éxito, el Mercado su iglesia y los sumos sacerdotes neoliberales sus profetas. Los héroes de esta nueva moral son ascetas del trabajo y de la disciplina, titanes sin tiempo libre (empresarios, banqueros, gobernantes, ejecutivos, profesionales diversos, intelectuales...) que viven consagrados a su virtud productiva. «Hombres tan tontos que ya sólo pueden *negociar*», dice Canetti. El gran hombre tiene repleta su agenda, no tiene tiempo, mientras que el hombrecillo tiene todo el tiempo del mundo, porque la vieja condena bíblica del trabajo se ha convertido ahora en vía privilegiada de redención. Por eso hoy el ocio ya no es aristocrático, sino plebeyo, pues tener tiempo libre es el estigma de los desheredados, los Don Nadie, los fracasados y marginados que viven olvidados y dejados de la mano de dios. Los acólitos del culto al Éxito no dudan en abandonar al padre y a la madre, a la mujer y a los hijos, como los santones de todas las épocas y lugares; no se detienen ante amigos o conocidos, ni se asustan por la soledad o el sacrificio, al contrario, toman su cruz con ansiedad de mártires y con buen ánimo: trabajan como locos, luchan y pisan a sus correligionarios como desalmados, tienen la faz dura y la mirada enardecida del iluminado. Su tiempo

[6] *Rafael Sánchez Ferlosio,* Vendrán más años malos y nos harán más ciegos, *Ediciones Destino, Barcelona 1993, pág. 53.*



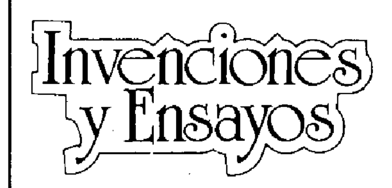
libre es también tiempo de culto, pues lo dedican a lograr las relaciones sociales que necesitan, la apariencia física que les es imprescindible, la imagen que les distingue de los desharrapados, herejes y descreídos. Y, por supuesto, educan a sus hijos en idéntica fe e intentan inculcarles la misma severa disciplina, adiestrándolos con toda clase de recursos, aprovisionándolos para la larga y despiadada carrera hacia el triunfo que, según ellos, será su vida.

En la historia suele cumplirse el principio de *eadem sed aliter,* es decir, lo mismo, pero de otro modo, y la religión del Éxito es un buen ejemplo de ello. Desde tiempos inmemoriales asistimos a la pervivencia de la lógica sacrificial (la idea del valor contable y redentor del presente sufrimiento como fórmula de futura salvación) puesta al servicio de diferentes causas. En un principio fue la causa religiosa, más tarde utilizaron esta lógica los tres grandes ídolos modernos, la Historia, el Progreso y la Revolución, y hoy, cuando parecía apuntar el crepúsculo narcisista del sacrificio, es el propio Narciso, un Narciso esperpéntico y tragicómico, quien se convierte en ídolo de sí mismo y el Nombre Propio deviene una especie de Moloch insaciable, sediento de sangre y de vida. Así pues, no nos engañemos, la utilización fraudulenta de lo sagrado no ha desaparecido, sino que se ha desplazado e invertido, la moderna secularización no ha eliminado a los dioses que se alimentan de sangre y sacrificios, sino que ha cambiado unos por otros y ha acabado colocando en el lugar de Dios Todopoderoso al Individuo y su Éxito. Hemos dejado de creer en otros dioses, porque ahora creemos en ese diosecillo tiránico y fantasmal que somos nosotros mismos, víctimas dóciles que se entregan con angustia y fervor a su Propio Nombre. Dice Canetti con precisión y sencillez: «La peculiar voracidad del nombre: el nombre es *un caníbal.*» Y abundando en lo mismo añade:

> un nombre, sea lo que fuere lo que haya hecho su portador, es algo triste, y aún en el caso de que uno haya conseguido esta forma de inmortalidad, ésta seguirá teniendo siempre algo de repulsivo y artificial (*PH,* 283).

El propio Elías Canetti conoció en su vida la poderosa tentación de este nuevo culto sacrificial: «Estuvieron a punto de matarlo: con la palabra "éxito". Pero él la cogió en sus manos con gesto decidido y la rompió» (*CSR,* 110). Por eso fue siempre consciente de la triste mentira que se oculta detrás de ese brillo: «Venido a menos hasta la fama» (*CSR,* 201), o también, «¿Atacar a los que tienen éxito?; no hace falta. Tienen el éxito como la corrupción en el cuerpo» (*PH,* 257).

En resumen, la época de la vanidad trágica en que vivimos se halla sumida en la angustia (los psicólogos prefieren llamarla depresión, porque parece cosa más tratable científicamente) e indefensa frente a ella, pero la dis-



fraza como puede con el mito estupefaciente del exitoso ganador o con la agitación estúpida del que se divierte y «lo pasa bomba». Con lo dicho sobre el éxito y la diversión es suficiente para mostrar hasta qué punto tenemos hoy necesidad de hombres serios, lúcidos e implacables, de hombres que, aunque duela, tengan el valor de decirnos a la cara ¡lugar siniestro este mundo, caballeros![7]. Elías Canetti ha sido hasta su reciente muerte uno de ellos, uno de esos escritores que, como Unamuno, prefería la verdad a la paz o al consuelo hipócrita e impotente. Frente a tantos intelectuales de pacotilla con alma de funcionario, cómplices del poder y buscones de sus migajas, petimetres atentos al pequeño honor, a la prebenda y al reconocimiento siempre condescendiente e interesado del poderoso, echamos en falta el luminoso coraje del pensamiento. Frente a esos otros que se dicen intelectuales independientes porque sólo viven bajo la esclavitud de su propio nombre y al servicio de su cuenta corriente, resultan más necesarios que nunca pensadores como Canetti, como Ferlosio, Pessoa o Cioran, inteligencias profundas y valientes que se atrevan a decir que el rey está desnudo, angustiado y débil como cualquiera, y que la desesperación es el fundamento secreto de nuestra trágica frivolidad.

III. Una cruda claridad

En sus obras de pensamiento, que son fundamentalmente, como dije al principio, *Masa y poder* y los tres volúmenes publicados hasta ahora de sus cuadernos de notas, Canetti desarrolla un modo de reflexión inocente y crudo al mismo tiempo. Inocente porque quiere contemplar las cosas como por primera vez, liberándose de esa madre castradora que es la Historia de la Filosofía, y crudo porque su honradez le impide atenuar la aspereza de lo real. Del mismo modo que podemos hablar de pensamiento edificante o destructivo, frío o apasionado, comprometido o distante de la realidad, fuerte o débil, también podemos clasificarlo como crudo o cocinado. El pensamiento crudo, cruel (ambas palabras tienen el mismo origen latino, *cruor*), es el que pretende atenerse de forma implacable a las cosas como son, no como querríamos, nos gustaría o deberían ser; es el que pone en práctica el principio de crueldad de lo real (Clément Rosset)[8], según el cual la naturaleza de la realidad es, por su propio peso, dolorosa y trágica. Sin embargo, la crudeza de Canetti no es, ni mucho menos, un fin en sí misma, sino una actitud lúcida y esperanzada, porque desciende al infierno de la condición humana para sacar fuerzas de flaqueza, para hacer nacer de la desesperación la esperanza, aunque sólo sea iluminando una realidad sombría:

[7] *Tomo prestada esta expresión del título de una obra de Félix Grande:* Lugar siniestro este mundo, caballeros, *Anthropos, Barcelona 1985, tomada, a su vez, de Gogol.*

[8] *Clément Rosset,* El principio de crueldad, *Pre-textos, Valencia 1994.*

Hay que tomar al hombre tal como es, duro e irredento. Pero no hay que permitirle que profane la esperanza. Sólo de la más negra de las constataciones puede emanar esta esperanza (*PH*, 223).

De la reflexión de Elías Canetti, decíamos, se desprende como sentimiento recurrente la experiencia de la angustia y ahora es el momento de recoger el hilo que entonces dejamos suelto, después de mostrar hasta qué punto es ese mismo hilo, el de la angustia, aunque secreto, negado y subterráneo, el que hilvana el envés de nuestra decadente cultura. La angustia no aparece en Canetti como tema explícito, sino como atmósfera de su escritura; es una sensación que se apodera de quien sigue el pálpito de su pensamiento, una especie de malestar indefinible y sordo, de congoja que nos penetra, suave e inmisericorde. La experiencia de la angustia, del conflicto entre necesidad y posibilidad, la desesperada esperanza, es en Canetti la consecuencia de una pregunta y de una preocupación fundamental: «¿cuándo se dejará de matar?» (*PH*, 19). Esta preocupación conlleva la sospecha de que la ruina es el logro mayor que la humanidad ha conquistado después de mil esfuerzos y fatigas y de que la historia está hecha fundamentalmente de atrocidades diabólicas, del deseo de poder y de la necesidad de matar. El poder y la muerte, la muerte/poder, son las dos grandes cuestiones a pensar, la muerte como ley de la naturaleza, el poder como fundamento de la historia y entre ambas, víctima y verdugo a un tiempo, el hombre, con un pie en la naturaleza y otro en la historia, como habitante de un puente que se levanta entre dos orillas igualmente terribles e inhabitables. Lo horrible de esta trágica e irresoluble condición lo ha descrito así Sánchez Ferlosio:

(Diosas) Entre dos grandes bestias, no sé cuál más feroz, Naturaleza e Historia, se agolpa, despavorida, la progenie humana. Pero, al igual que sus más primitivos ancestros, sigue alzando por dioses, rindiendo aterrado culto y ofreciéndoles sacrificio apotropaico, a sus más insondables y mortales enemigos. Así adora por madre a la inhumana bestia de la Naturaleza y por maestra a la cruenta bestia de la Historia[9].

La angustia, recordamos, se nos hace presente en el pensamiento de Canetti como cruel constatación de que el mal (el poder, la muerte y la alianza entre ambos) llenan el mundo y la historia. Así, el mal no es ausencia de bien, como quería Platón, sino que el bien es ausencia de mal. El mal es lo real, lo evidente por sí mismo, lo positivo, lo puesto *(positum)* ante los ojos con tal contundencia y necesidad que no precisa justificación; mientras que el bien es lo ausente, lo negado, lo anhelado con desesperación, lo posible que sólo comparece como un destello de resistencia frente a lo necesario. El poder y la muerte son lo que siempre retorna en la historia, lo único nuevo bajo el sol, el primero cada vez más absoluto, la segunda cada día más omnipotente. El poder y la muerte ni se crean ni se destruyen,

[9] *Sánchez Ferlosio, obra citada, págs. 11-12.*



sólo se transforman; son las leyes invariables de «una humanidad que sobrevive y que se perpetúa siempre a costa de hacer o padecer cada vez más atroces inhumanidades» (Sánchez Ferlosio). La escritura de Canetti, testimonio de su cruda y negra clarividencia, se alimenta de una mirada que persiste en sostener lo que somos, no en dulcificarlo u ocultarlo, se atiene a lo que llama Clément Rosset el principio de realidad suficiente, según el cual sólo el bien, lo otro del mal, necesita ser justificado. Canetti sabe, como Cioran, que existir equivale a una protesta contra la verdad y que al escritor sólo le cabe ser un testigo lúcido y resistente, alguien que sobrelleva la desdicha anotándola e interpretándola, porque el mero acto de escribir, cuando es auténtico, contiene un ápice de esperanza aunque provenga de la desesperación. La impostura o el mérito del que escribe es hacer del miedo una esperanza, buscando cómplices que le ayuden a sostener la crueldad de lo real: «¿Dónde estás, amigo al que puedo decirte la verdad sin sumirte en la desesperación?» (*CSR*, 116).

La dureza, la aparente falta de piedad, del pensamiento de Canetti, constituye su mayor virtud, porque le convierte en un eficaz antídoto contra la hipocresía filosófica generalizada que hoy padecemos, consistente en el abandono de toda reflexión radical. Si echamos otra ojeada a nuestro alrededor, a la época de la vanidad trágica en que vivimos, veremos que en nuestro mundo intelectual prolifera por doquier el género menor, la erudición carente de interés o la filosofía de gacetilla, abundan los «post», los «neos» y los «ismos» y escasean las ideas, sobran nombres y faltan hombres. No hay nadie capaz de contener el mundo en su cabeza, esa vieja raza de titanes desapareció, ni capaz de verlo desde una perspectiva radicalmente nueva. A falta de nuevas categorías, el pensamiento vive, o malvive, de refritos y de frívolas ocurrencias. Las supuestas novedades intelectuales de nuestro tiempo no hacen sino repetir hasta la saciedad viejas y gastadas ideas: no hay verdad, no hay absoluto, no hay centro. Sobre estas simples ideas se cimenta la mayoría de las veces un complicado andamiaje retórico que quiere hacerse pasar por pensamiento. Como heredera bastarda de la figura del pensador ha surgido, y se ha multiplicado, la del intelectual articulista y conferenciante, encaramado a todas las tribunas para hablar y escribir interminablemente sobre lo poco que se puede decir o, mejor dicho, lo poco que él es capaz de decir acerca de nuestra realidad.

Estamos perplejos, huérfanos de referencias, y nos sentimos impotentes para pensar, pero en lugar de ser la nuestra una perplejidad honrada y silenciosa se muestra descarada, hipócrita y parlanchina y, no teniendo nada que decir, todo el mundo se mata por hablar. Tal inflación del lenguaje, tal verborrea carente de contenido, ha convertido el pensamiento en una actividad ridícula y delirante. Los filósofos occidentales se han trasladado

del taller de las ideas al escaparate de los congresos, han dejado de hacer metafísica, sintiéndose muy ufanos por ello, y se dedican al teatro de variedades. La esterilidad de nuestro tiempo en creaciones intelectuales de cualquier índole se disfraza queriendo hacer pasar por virginales doncellas a las más viejas y decrépitas damas y pretendiendo que los enanos parezcan gigantes. Mientras el pensamiento occidental vive una época de crisis profunda y de falta de creatividad, el negocio de los intelectuales parlanchines marcha viento en popa: se multiplican los foros, los congresos, los simposios, las jornadas y los debates. Nadie diría que hay crisis de ideas si se dejara llevar por el número, por los emolumentos, por las palabras y los gestos de tantos supuestos ideantes. Al mismo tiempo, nuestra trivial y estupefaciente cultura ha abandonado todos los grandes problemas que de veras importan: el mal, la muerte, el poder, el amor, lo sagrado, etc. Como advierte Canetti, la cultura se cuece juntando todas las vanidades de aquellos que la fomentan y se convierte en un filtro peligroso que distrae de las cuestiones esenciales. Hoy la cultura se concibe como adorno, como consumo de lujo y privilegio de las clases medias acomodadas, mientras se extiende a gran escala un nuevo analfabetismo ilustrado, que consiste en el abandono tácito de los grandes interrogantes del hombre y en la adopción de la ciencia como nuevo opio del pueblo. Una ciencia, o mejor dicho, tecnociencia, que pretende prescindir de su raíz filosófica y que «embrutece los espíritus reduciendo su conciencia metafísica» (Cioran).

Estando así las cosas, tenemos que elegir entre la hipocresía que negocia su bienestar a cambio de la impostura y la falsedad o la cruda lucidez que prefiere la angustia a la frivolidad, porque sabe que esa frivolidad es sólo otra forma, una forma indigna, de angustia. Uno de los grandes méritos de Canetti es revelarnos el destino y el dilema fundamental de nuestro tiempo, mostrándonos que sólo podemos elegir entre una angustia *frívola* o una angustia *lúcida*, entre un miedo inconsciente o un miedo consciente, a la vez que señala a éste, el miedo, como el motor secreto de la historia y el resorte principal de la naturaleza humana. Comer o ser comido, perseguir o ser perseguido, matar o morir, perecer o sobrevivir, mandar u obedecer son las formas alternativas en las que ese miedo se ha manifestado y se manifiesta. Por eso, la gran pregunta antes mencionada («¿Cuándo se dejará de matar?») encierra la cuestión ética por excelencia, la paradoja no resuelta: cómo vivir sin sobrevivir, es decir, sin matar (animales u hombres), sin mandar ni obedecer, sin estar sujetos a la fatídica hegemonía del poder y de la muerte:

> Pero somos vencedores, de todo hombre a quien conocemos bien y a quien sobrevivimos. Vencer es sobrevivir. ¿Cómo hay que hacer para seguir viviendo y, no obstante, no ser vencedor?
>
> La cuadratura moral del círculo (*PH*, 165).



Esta cuadratura moral no por imposible es menos deseable para Canetti, al contrario, justamente es tanto más deseable cuanto menos posible, porque la dignidad, la trágica dignidad del hombre, es medirse insensatamente contra lo necesario, instalar la esperanza en el centro mismo de la desesperación. Es obstinarse en el delirio, salvar la exageración, ser razonablemente loco, despreciar la evidencia, cultivar la insensatez como la más alta forma de prudencia en un mundo en el que todo está patas arriba y en el que la verdadera locura pasa por ser sensata. La de Canetti es, sin duda, una lucidez quijotesca, que parece sacada de las palabras de Unamuno sobre nuestro inmortal héroe y caballero:

> Adviértase que no se dio al mundo y a su obra redentora hasta frisar en los cincuenta, en bien sazonada madurez de vida. No floreció, pues, su locura hasta que su cordura y su bondad hubieron sazonado bien. No fue un muchacho que se lanzara a tontas y a locas a una carrera mal conocida, sino un hombre sesudo y cuerdo que enloqueció de pura madurez de espíritu[10].

La cruda claridad de Canetti no es la de Schopenhauer, Leopardi, Cioran o Clément Rosset, no se atiene exclusivamente a la lógica de lo peor, porque sabe que la verdad que no se transforma en nada es horror y devastación y que la inteligencia humana posee algún significado gracias a que impugna todo cuanto asume. Pero tal impugnación tampoco concede la razón al gremio de los optimistas históricos (Leibniz, Rousseau, Hegel, Comte o Marx), a aquellos para quienes no hay mal que por bien no venga. El lugar ético en el que Canetti se sitúa resulta revelador sobre lo inútil de la polémica entre pesimismo y optimismo, pues desmiente por igual la lógica de lo peor y la lógica de lo mejor, la primera por demasiado obvia, la segunda por demasiado cándida. Es cierto, como insinuaba Pío Baroja, que un optimista no piensa, pero no es menos cierto que un pesimista tampoco lo hace, ya que se limita a constatar lo evidente. Por eso, dice Canetti, «los pesimistas no son aburridos. Los pesimistas tienen razón. Los pesimistas son superfluos» (*CSR*, 148). Elías Canetti pertenece como pensador a la escuela imaginaria de los escépticos piadosos, de aquellos que practican la *skepsis*, el examen minucioso y descarnado de todas las cuestiones, como prueba necesaria que han de pasar la piedad y la esperanza para ser verdaderas: «Quizá nadie haya dudado del hombre tan profundamente como tú. Quizá por ello tenga tanto peso tu esperanza» (*CSR*, 212). En la dureza acerada de la reflexión de Canetti, detrás de la severidad de su mirada, se percibe un profundo y sincero humanismo que sólo es posible por ser implacable con la mendacidad y la hipocresía con las que queremos protegernos del miedo y de la angustia. Canetti es el fundador del humanismo paradójico, porque su misantropía sólo es equiparable a su amor por los hombres. Su pensamiento es la expresión fiel de una ética instalada en

[10] *Miguel de Unamuno,* Vida de Don Quijote y Sancho, *Espasa-Calpe, Madrid 1966, págs. 22-23.*

la paradoja, consciente de que tal vez todo sea inútil y sólo capaz de vivir como si no lo fuera, medidor meticuloso de la extensión de la mentira y obstinado en impugnarla, sabedor de nada y de la nada y antinihilista, conocedor profundo del *fatum* de la muerte y su más declarado e implacable enemigo, notario de la omnipresencia del poder y esperanzado por encontrar algo o a alguien en quien éste se halle ausente. Esta ética tiene como fundamental premisa que el mal y el bien son innatos en el hombre, esa paradoja viviente, el primero como algo dado, el segundo como santa negación de lo dado.

Canetti fue siempre consciente de que esa negación, esa tensión contra lo dado, sólo podía expresarla como tal, como negación y rebelión, como santo delirio que apuesta por no ver lo evidente: «una tensión terrible e incesante es la única digna del ser humano. Ver en ella un espejismo es signo de indignidad» (*CSR*, 131). Por eso nunca quiso ponerle nombre a ese desvarío al que llamamos esperanza, prefirió no tocarla, no edificarla sino en el silencio, allí donde cada cual tiene que construir la suya propia:

> La forma de *Masa y poder* llegará a ser su fuerte. De haberlo continuado, hubieras destruido este libro con tus esperanzas. Tal como está ahora, obligas a los lectores a buscar *sus* propias esperanzas (*CSR*, 167).

La cruda claridad de Canetti es, para cuantos admiramos su obra, una extrema forma de piedad en un mundo impío, el modo honrado de vivir de un hombre que dijo su verdad sin tapujos hasta donde sabía, pero no para condenarnos sin paliativos o salvarnos a la fuerza, sino para denunciar y protestar contra lo que nos humilla y, al mismo tiempo, destacar y resaltar lo que nos dignifica y ensalza: «De entre los movimientos que agitan el espíritu del hombre no hay ninguno más hermoso ni más desesperado que el deseo de que le amen a uno por sí mismo» (*PH*, 64). Ese deseo fue, sin duda, el que impulsó e inspiró su escritura y ese mismo deseo es, tal vez, el que me empuja en estas páginas a honrar su memoria, la memoria de uno de nuestros pensadores más libres e implacables y, por eso mismo, más necesarios y verdaderos.

José Martínez Hernández



La marcha *sin fin* de las utopías en América Latina

Modernidad y vanguardia en *La marcha de las utopías* de Oswald de Andrade*

En una comunicación sobre «Poesía y modernidad», presentada en agosto de 1984 en el marco del homenaje a los setenta años de Octavio Paz, el poeta brasileño Haroldo de Campos se preguntó si, más que hablar de «posmoderno», no debería hablarse de «post-utópico». En el centro de la crisis y el desconcierto general de nuestra época, Campos constataba el agotamiento de las vanguardias y el fin de la utopía, pero no el de la modernidad.

La «ruptura» histórica invocada por los «posmodernistas» para explicar el fin de la modernidad no era —a su juicio— excepcional, sino parte de la propia historia del pensamiento moderno, identificado desde sus orígenes con la noción de cambio. La ruptura constituía —según sus palabras— «una tradición aceptada de la propia modernidad». No cabía, por lo tanto, hablar de posmoderno para caracterizar una crisis más en lo que no era otra cosa que una periódica «puesta al día» de la historia contemporánea.

La caracterización de la noción de modernidad como «cíclica» ya había sido señalada por Oswald de Andrade en 1946. «La palabra *moderno* pertenece a cualquier época» —escribió en *Informe sobre la modernidad*— porque «fueron modernos los iniciadores de todos los movimientos estéticos y filosóficos, de todos los movimientos científicos y políticos». En resumen, la «necesidad de modernizar es de todos los tiempos»[1].

* *Una versión abreviada en francés de este texto fue presentada en el Coloquio internacional «Nouveau Monde, autres mondes, surréalisme et Amériques» organizado por el grupo de investigaciones «Champs des Activités Surréalistes du Centre National de Recherche Scientifique (CNRS)» en la Casa de América Latina de París el 15 de diciembre de 1993.*

[1] Informe sobre el modernismo, *ensayo de 1946, donde Oswald de Andrade desarrolla algunas ideas esbozadas brevemente años antes. Citado por Jorge Schwartz en* Las vanguardias latinoamericanas, *Madrid, Cátedra, 1991, p. 55.*

De acuerdo a este razonamiento, si lo moderno es parte de la dialéctica de la historia, ritmo o «serie» que se inscribe periódicamente en su transcurso, la verdadera «ruptura» está, por el contrario, en el «desacuerdo» y en el rechazo de los valores del pasado que proponen vanguardias y utopías apostando a cambios revolucionarios, a lo «nuevo» y al futuro. La auténtica ruptura se produce cuando se desacreditan los padrones tenidos como tradicionales, se destruyen los cánones establecidos y se suceden los movimientos pletóricos de teorías subversivas.

Los *ismos* que «infectaron la escena literaria occidental de 1910 a 1930», al decir de Afranio Coutinho, constituyen un buen ejemplo de esta afirmación: una sucesión de manifiestos, proclamas y textos vanguardistas que se abrieron, al mismo tiempo, como utópicas «ventanas al futuro»[2]. En el Brasil la identificación entre el discurso utópico y el vanguardista permitió —entre otras expresiones— el interesante y poco recordado texto *A marcha das utopías* (1953) de Oswald de Andrade, al que está dedicada la segunda parte de este ensayo.

Sin embargo, antes de pasar al análisis del texto de Andrade, son necesarias algunas precisiones. Por lo pronto, explicar la identificación entre vanguardia y utopía, para mejor distinguirlas de la modernidad.

Si en ambas —vanguardia y utopía por un lado, y modernidad por el otro— el *ethos* moderno asegura el sentido de «realización futura» que toda modernidad conlleva, su proyección en la realidad es diferente. Lo moderno está guiado por la idea «optimista» del porvenir y del progreso en el marco de una «evolución». Aun opuesto a la «tradición», lo moderno no es siempre «modernista» y menos aún «futurista». Su inserción natural en el tiempo no supone que se produzca en forma automática una negación o un «desacuerdo» con el pasado y menos aún una propuesta de cambio revolucionario.

Por el contrario, el proyecto colectivo de cambio revolucionario es la esencia de la utopía y la razón de ser de la vanguardia. Ambas se basan en propuestas de cambios radicales en lo estético y en lo cultural, cuando no en lo social o en lo político y anuncian una ruptura y una transformación de la sociedad, «algo diferente», «otra cosa» que lo existente. Ambas parten de un «rechazo» integral, de una especie de «grado cero de la cultura»[3], libre de tradiciones y contaminaciones del pasado. Eduardo Portella llama a esta *misión* de la vanguardia, la «función instauradora» que emerge tanto del interior del lenguaje como de las «insistentes provocaciones del contexto histórico cultural», ya que toda inquietud vanguardista que no suponga al mismo tiempo una visión del mundo y del hombre, no es más que una exhibición de excentricidades, un «vago y ocioso capricho»[4].

[2] *Afranio Coutinho,* La moderna literatura brasileña, *Buenos Aires, Macondo Ediciones 1980, p. 68.*

[3] *Tristao de Athayde escribe un significativo texto titulado «Ano Zero»,* Diario de Noticias, *Río de Janeiro, 24 de agosto 1952.*

[4] *Eduardo Portella,* Vanguardia e cultura de massa, *Tempo Brasileiro, Río de Janeiro, 1978, p. 11.*



Estrategia del futuro y lógica del proyecto utópico

Las rupturas auténticas de vanguardias y utopías se dan, pues, en los momentos en que se produce el «desmoronamiento de un mundo histórico». Tal fue el caso del período anterior a la Semana de San Pablo de 1922, durante la cual los «espíritus inconformistas» hicieron estallar «las fanfarrias de la revolución literaria», como la definiera Tristao de Athayde.

«El arte siempre es el que habla primero para anunciar lo que vendrá», aseguró la proclama de la revista *Festa* en 1927, un «canto de alegría» que identificó con la «reiniciación en la esperanza» de una «realidad total», totalidad que otros manifiestos llamaron con otras palabras y que el surrealismo, unos años después, llegó a identificar con la acción política a favor de la revolución social y de la liberación del individuo.

Para alcanzar esa *otra* realidad, utopías y vanguardias esbozan una estrategia de futuro y proponen un camino nuevo a recorrer. A diferencia del «progreso evolutivo» por el que transita la modernidad, el camino de la utopía no se «hace al andar», sino que está trazado de antemano en la plataforma «principista» que invita a recorrerlo.

Toda vanguardia y toda utopía son por esencia «programáticas» y, por lo tanto, la lucha estética, cultural o política que proponen no tiene otro objeto que «cumplir» lo ya «decidido», probar la «verdad» que ya está escrita en el texto que la invoca: manifiesto, proclama, panfleto, programa o declaración. Las formas que asume son diferentes y propias a cada proyecto. Su finalidad, la misma: asegurar un camino sin sorpresas, aun cuando se pretenda revolucionario, camino que puede llegar a ser totalitario, aunque se reclame «libertad, mucha libertad, toda la libertad», como hizo Graça Aranha en vísperas de la primera guerra mundial.

Colectivo, totalizante, uniformizante, el proyecto utópico y el vanguardista se presentan como orgánicamente dotados de una lógica interna que es base de la acción que proponen y fundamento de los objetivos que pretenden alcanzar. El discurso alternativo en que se resumen se construye a partir de una negación de la lógica imperante en el estado de cosas vigente, por lo que la propuesta utópica se transforma en su «territorio exclusivo» y cerrado, al servicio de la acción que propugnan. Por ello, los sucesivos «modelos» utópicos, no son tanto fines perseguidos en el tiempo, como *a prioris* que condicionan la acción en el presente. Son «preludios», pasajes de la «necesidad histórica» hacia lo «posible» que inscriben la esperanza en la realidad cotidiana, como recuerda Portella[5].

El literato militante de toda vanguardia, literaria o ideológica, escribe en función del proyecto colectivo en el que cree. Lo hace como adherido a una causa en la que reconoce los signos semánticos de la ortodoxia con

[5] *Eduardo Portella,* op. cit., *p. 14.*

la que se identifica y los de la disidencia que combate. «Marxista o anarquista, stalinista o troskista, constructivista o surrealista, toda vanguardia supone un compromiso de militancia colectiva», sostiene Italo Moriconi[6] para aventurar un paralelo entre la noción de vanguardia estética y de vanguardia política, ya que, en definitiva, toda vanguardia es ideológica.

Para Haroldo de Campos y el mismo Moriconi, los movimientos vanguardistas del Brasil están contextualizados y enraizados en el proceso social e histórico del país. Como pocas vanguardias latinoamericanas, la de Brasil se aboca a una búsqueda consciente y sistemática de raíces identitarias, a la formación de una «brasilidad», de un *corpus* nacional de cultura. *Corpus* del que se hace un cuidadoso inventario sociológico y artístico y que se reivindica como el auténtico conocimiento de la tierra.

En esa búsqueda se apuesta al futuro del Brasil, a un progreso que no le teme ni a la máquina, ni a la técnica, ni a ese «tren fantasma» con que Francisco Foot Hardman simboliza el esfuerzo de «modernización» en la selva[7]. Las utopías que le acompañan no hacen sino legitimar la vertiente literaria radical en que se expresan. Los ejemplos de *Canáan* de Graça de Aranha, *Um paraíso perdido* de Euclides da Cunha, la «parábola» *La esclava que no es Isaura* y la burlona alegoría de *Macunaíma* de Mario de Andrade, *Marco Zero* de Oswald de Andrade y la reciente parodia *Utopía selvagem* de Darcy Ribeiro, lo prueban con largueza.

La «marcha de las utopías» —al decir de Oswald de Andrade— acompasa la de las vanguardias, desde las proclamaciones del «futurismo» a principios de siglo, hasta la aventura y la desintegración de los planteos de la Semana de San Pablo de 1922, inaugurados en «la mayor orgía intelectual que la historia artística del país registra», como recordaría, no sin cierta nostalgia, Mario de Andrade.

Un ritmo que tiene sus hitos en el «desvarismo» que propone el mismo Mario de Andrade, donde la principal reivindicación es «la libertad», aunque sea consciente de que «toda canción de libertad viene de la cárcel»[8], pero sobre todo en los movimientos desencadenados a partir del *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade en 1928 y el *Mhengau verde amarelho* de Menotti del Picchia y su grupo, en 1929.

Nuevo Mundo e invención de un mundo nuevo

La esencia de los discursos vanguardista y utópico es la disidencia, cuando no la provocación, y la propuesta de alternativas a partir de «programas» o «manifiestos» de grupos que presentan «visiones» de *otros* mundos posibles con un deseo compulsivo de la diferencia. Ambos apuestan a un

[6] *«O pós-utópico crítica do futuro e da razao imanente» por Italo Moriconi en* Modernidade e Pós-Modernidade; Tempo Brasilero, *N.º 84, Jan-Mar, 1986, Río de Janeiro, p. 68.*

[7] *Francisco Foot Hardman,* Trem fantasma: a modernidade na selva, *Compañía das Letras, Sao Paulo, 1991.*

[8] *«Prefacio interesantísimo» de Mario Andrade, incluido en* Poesías completas *y reproducido por Jorge Schwartz en* Las vanguardias latinoamericanas, op. cit., *p. 120.*



«hombre nuevo» que sueña con utopías y proyecta su imaginación en el futuro. Por ello, Jorge Schwartz recuerda que la más generalizada de las utopías vanguardistas ha sido la cuestión de «lo nuevo», verdadera ideología consagrada a partir de la teoría de Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes* (1917) y «palabra de orden» de los sucesivos «ismos» de los años veinte[9]. «Todo nuevo bajo el sol», se afirma, parodizando el proverbio bíblico del *Eclesiastés.*

Realidades alternativas, «espíritu nuevo» y «nueva sensibilidad» que viajeros europeos como André Breton, Antonin Artaud y Henri Michaux, pero también Jules Supervielle y Juan Larrea, «redescubren» en América con una escritura original que los americanos hacen suya sin dificultad. Del mismo modo asumen como propio el tópico de «América, continente joven y sin historia», donde todo es todavía posible. ¿No anuncia —acaso— Huidobro en su poema-programa *Arte poética* (1916) que «Inventa nuevos mundos»?

De la identificación entre vanguardia y utopía y entre «Nuevo Mundo» y «espacio del anhelo», ese *otro* mundo posible al que apuesta el sueño y el imaginario en América, surge la apasionante dinámica de *A marcha das utopias* (1953) de Oswald de Andrade, ese ensayo del autor de *Pau Brasil* y de *Antropofagía,* que analizamos a continuación.

El «ciclo de las utopías» se inicia a principios del siglo XVI con la divulgación de las cartas de Vespucio y se cierra en 1848 con el *Manifiesto Comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels. Esta afirmación inicial de *A marcha das utopías* marca su originalidad y su clara finalidad: la utopía no nace con Tomás Moro, sino con Américo Vespucio, es decir, con la idea misma del «Nuevo Mundo» consagrada por el navegante italiano. Es América la que, al poner en evidencia la alteridad y la diferencia del *otro* mundo descubierto en el seno del mundo hasta entonces existente, crea la dualidad del territorio de la utopía.

Juan Larrea ya lo había escrito con otras palabras: «Desde el Renacimiento asistimos a la paulatina conversión hacia lo concreto de los sueños abstractos de la antigüedad y de la Edad Media. América ha desempeñado en esta evolución un oficio cardinal, materializando geográficamente el lugar de la bienaventuranza, es decir, sirviendo de objeto real al sujeto imaginante en un proceso de mutua identificación»[10].

La invención de la «isla de la utopía» no es más que el resultado del entusiasmo que le provoca a Tomás Moro leer las cartas de Vespucio. Campanella se referirá luego en *La cittá del sole* a un «armador genovés», que no es otro que Colón, y Francis Bacon fundará *La Nueva Atlántida* en una isla del Pacífico, a partir de una expedición que sale desde las costas del Perú.

La verdadera geografía de la utopía se sitúa en América, de la cual Brasil es su privilegiado centro. La carabela que buscaba la isla de la utopía «an-

[9] *Jorge Schwartz en* Las vanguardias latinoamericanas, op. cit., *consagra un subcapítulo a las «utopías americanas» propiciadas por las sucesivas vanguardias, pp. 40-46.*

[10] *Juan Larrea, «Hacia una definición de América», recogido en* Apogeo del mito, *Editorial Nueva Imagen, México, 1983, p. 107.*

cló en el paraíso» —anuncia Andrade en forma metafórica— es decir, el país de «ninguna parte» con que se explica etimológicamente utopía, existe en realidad. Por lo tanto, el problema de la realización de la utopía no es una cuestión de «espacio», sino de «tiempo». El autor de *A marcha* es formal: «Las utopías son una consecuencia del descubrimiento del Nuevo Mundo y, sobre todo, del descubrimiento del "hombre nuevo", del hombre diferente que han descubierto en América»[11]. Un hombre y una mujer que se unen apenas se encuentran.

Brasil como «utopía realizada»

El mestizaje, la *miscigenaçao* que inaugura la edad de los descubrimientos, es el punto culminante de la utopía en el siglo XVI. Herederos de la apertura étnica y cultural de los árabes, los pueblos ibéricos, exogámicos por excelencia, se mestizan generosamente en América, lejos del racismo que, según Andrade, practican los judíos al creerse un «pueblo elegido» o los protestantes al negarse al mestizaje desde el sistema endógamo cerrado de su religión exclusivista y autosuficiente. A diferencia de la América sajona, América latina es ejemplo de «transculturación» y Brasil su campeona, por lo cual sentencia: «Somos la utopía realizada» (p. 153).

En realidad y pese a su entusiasmo, la utopía de Brasil no *es todavía*. La utopía *será*, «latencia» y «todavía-no-posible», al decir de Ernst Bloch. Brasil necesita de la identificación y consolidación de «los perdidos contornos psíquicos, morales e históricos del país» (p. 153). Ésta es, en realidad, la verdadera «marcha» de las utopías, cuyos jalones hay que remontar en el tiempo, hasta el momento del descubrimiento.

La «marcha de la utopía» de Brasil se origina en Lisboa, «una ciudad bárbara donde se mezcla la más bella humanidad de la tierra» (p. 155), de donde parten los marinos «mozárabes» que colonizan la tierra del futuro. Movilizados por el impulso exógeno, cuyos rumbos erráticos ya estaban fatalmente trazados en el océano Atlántico por las islas del imaginario medieval —Antilia, Brazil, islas Afortunadas, isla de la Pomona, isla de San Brandán— los mestizados portugueses concretan en el Nuevo Mundo un viejo sueño europeo.

Sin embargo, si la utopía de Brasil todavía «no es», lo será pronto en la optimista visión de otros autores. A fines del siglo XX —afirma convencido en 1951 ante la Asamblea de las Naciones Unidas, el ensayista brasileño Osvaldo Aranha— «Brasil será uno de los grandes líderes» del mundo y dará a un «nuevo orden humano contribuciones materiales y espirituales

[11] A marcha das Utopías, *incluido en el Vol. VI de* Obras Completas *de Oswald de Andrade, Civilizaçao Brasileira, Río de Janeiro, 1978 (pp. 147-200), p. 149. Las referencias de notas sucesivas a las páginas de esta obra, corresponden a esta edición.*



que no podrán ser superadas por otros pueblos, incluso los que parecen hoy los más avanzados» (p. 151).

Y lo será, por ser el Brasil heredero y producto de la condición exógena del pueblo árabe, del catolicismo de sentimientos órficos, de las virtudes de la contrarreforma, de la «plasticidad política» de los jesuitas apostando a favor del eclecticismo y la comunicación humana y religiosa. Y lo será, también, por vivir lejos del concepto árido y deshumanizado de la Reforma que rige el destino de Inglaterra, Alemania y Estados Unidos y del utilitarismo mercenario y mecánico del Norte, movilizando los estímulos de técnicas y una idea calvinista del progreso basada en la desigualdad entre los hombres.

En este esquema se resumen dos civilizaciones diferentes. Para Oswald de Andrade la utopía de América es «el triunfo del ocio sobre el negocio». Brasil como utopía supone la idea del «bárbaro primitivo tecnificado» liberado del «patriarcado capitalista del trabajo», viviendo en el ocio del matriarcado del Pindorama.

Un modelo utópico que puede rastrearse en sus obras anteriores. Por lo pronto, en el manifiesto *Pau Brasil* (1924) que, aun siendo esencialmente poético, consagra el principio de «lo bárbaro es nuestro». También puede reconocerse en el manifiesto de *Antropofagia* (1928), más revolucionario y social, donde, a partir de la parodiada duda hamletiana de «Tupí or not tupí», anuncia la utopía del «Matriarcado de Pindorama», basada en el «vivir según la naturaleza» de la isla de la utopía de Moro que, en realidad, ya existe entre los indios americanos. Una utopía que desarrolla posteriormente en los ensayos más filosóficos de *A arcadia e a inconfidencia* (1944), en *A crise da filosofia messianica* (1950) y, sobre todo, en *A marcha das utopías* (1953).

El *pathos* órfico del humanismo utópico

Pero, ¿en qué consiste, precisamente, la utopía del ocio? Hasta fines de la Edad Media —recuerda Andrade— el ocio era un respetable privilegio de clase. Nobles y prelados hacían del ocio una virtud que la naciente burguesía condenó, ensalzando los méritos del esfuerzo y el trabajo. «Perder el tiempo», «ganar tiempo», pasaron a ser mediciones estrictas en función de las cuales se definen concepciones diferentes de la vida.

Mientras el norte de Europa se concentra en «contar» y «ganar tiempo» y hace del trabajo una prioridad, gracias a la cual el reloj inaugura la civilización de las máquinas, el sur —Portugal, España e Italia— más ima-

ginativo y «exógeno», se lanza a cruzar el océano Atlántico, el que había sido hasta ese entonces el horizonte de la utopía.

Pero no todas las utopías son idénticas. Mientras Moro ensalza el igualitarismo y hace del trabajo activo un verdadero «evangelio» del sistema que propugna en *Utopía,* Andrade prefiere las utopías que subyacen en el humanismo de Rabelais, Cervantes y Erasmo y, más tarde, en Montaigne y en Rousseau. A diferencia del racionalismo reglamentado y rígido de Moro que sigue la línea de la división estricta de clases y funciones, al modo de *La República* de Platón o de *La Política* de Aristóteles, el humanismo renacentista que inspira las utopías que se reconocen en América, es el resultado del «*pathos* órfico» y «existencial» de un hombre libre, cuyos horizontes se han ampliado considerablemente.

El goce de los sentidos, la dimensión irracional que nutre el sugestivo mundo de la creación, de la «locura» que elogia Erasmo, del grito de Pantagruel al nacer *A boire! A boire!,* hacen del entusiasmo vital una línea más importante que la «razón pura». Andrade invoca los méritos de esa línea literaria que desemboca en pleno siglo XX en la utopía *Ubu Rey* de Alfred Jarry.

Sin embargo, en la apuesta del autor de *A marcha das utopías,* no debe confundirse el humanismo con el espíritu renacentista. En el marco del Renacimiento se recupera el pasado de la Edad Clásica, pero la Grecia que surge de esa relectura está deformada y es inauténtica. Rígida y marmórea, la Grecia del Renacimiento está lejos de la visión órfica y dionisíaca que Andrade reivindica para el verdadero humanismo que mira hacia el futuro, «siguiendo la marcha de las propias utopías».

El humanismo aporta al Nuevo Mundo la esperanza de una vida mejor. El humanismo crea el Derecho Natural que consagra los derechos del *otro* y sirve de base para las sucesivas utopías cristianas que se experimentan en América en el siglo XVI. Ese humanismo llega hasta nuestros días y Oswald de Andrade no duda en calificar la tradición revolucionaria de la utopía del siglo XX como su mejor expresión.

En esta «marcha» se van sumando otras experiencias: las de la revolución francesa, las de las revoluciones de 1848, la revolución de Octubre de 1917 y la lucha antifascista de los años treinta y cuarenta. A medida que Andrade incorpora nuevas voces a su *Marcha de las utopías,* al punto de transformarla en una verdadera cabalgata, parece irse alejando de la simple utopía americana de los orígenes, aquella que surge en el momento del descubrimiento del Nuevo Mundo como un desmentido paradisíaco a la cultura europea.

Por ello, al final de su ensayo, intenta recuperar la esencia de su propuesta inicial: Brasil ha sido una profecía en el horizonte utópico del ocio, porque si bien el paisaje tropical se urbaniza y se «utopiza» en la novedad



de la tecnología y los signos del progreso, los impulsos del «negocio» que pudieran tergiversarla se neutralizan por «la sabia pereza solar» *(sábia preguiça solar)*, ese elogio de la «civilización del ocio», verdadero *leit-motiv* de *A marcha das utopías.*

La displicencia de los habitantes del Brasil, el fracaso del intento holandés por establecer la «filosofía del negocio» a partir de la conquista de Pernambuco en el siglo XVII, el matriarcado ensalzado por la importancia de la práctica del sexo, todo conduce a que la interrogante del sociólogo francés Friedmann *Où va le Travail Humain?* sólo pueda tener una respuesta: al ocio.

La utopía como sueño y como protesta

Ninguna utopía, aún realizada, tolera la conformista aceptación de lo dado. Su vocación, más allá del sueño esperanzado que procura, es la protesta, la subversión del orden vigente. En este desacuerdo sustancial, en esta «resistencia» natural, en esta herejía inmanente, está la dinámica profunda que ha permitido a la utopía atravesar los siglos con modelos renovados de esperanza.

Si Oswald de Andrade recuerda los libros de Amós, Ezequiel y Jeremías de la *Biblia*, el cristianismo primitivo y el alcance de la Parusía evangélica, las rebeliones de Joaquín de Fiore, Thomas Münzer y los anuncios del Apocalipsis, de Daniel y de Esdras, no es para encerrar la marcha de las utopías en lo que pudieron ser las herejías del pasado, sino para reivindicar la condición del *homo utopicus*, al mismo título que el *homo faber* y el *homo sapiens.*

Es importante resaltar esta *función utópica* que, más allá de los *modelos* que se han sucedido en la historia de la humanidad, garantiza una permanencia de la utopía que Haroldo de Campos creyó cerrar en 1984 al hablar de un período «post-utópico» como corolario final del impulso de las vanguardias. Uncido únicamente al de las vanguardias, el período «post-utópico» podría tener razón de ser. Pero vinculado al destino de los hombres y de su historia —como ya había propuesto Oswald de Andrade en 1953— ¿puede realmente afirmarse que hemos entrado en la «post-utopía»?

Nosotros no lo creemos, aunque la «marcha de las utopías» parezca detenida y la «ruptura» y los modelos del porvenir ya no puedan formularse con la misma seguridad de hace unos años. Y no lo creemos, porque basta tener en cuenta el contexto histórico y social de América Latina en el que se inserta el Brasil, donde, más allá de las coincidencias con las vanguar-



dias, la utopía sigue siendo «una señal de disconformidad y un preanuncio de revuelta», como recuerda Oswald de Andrade en la última línea de su obra.

Más que de *A marcha das Utopías,* tendríamos en realidad que hablar —como hemos propuesto desde el título de este trabajo— de *La marcha* sin fin *de las utopías en América Latina,* de la que sólo nos falta esperar su nuevo e inevitable signo.

Fernando Aínsa





Marechal frente a Joyce y Cortázar

«Es un libro (...) bastante largo; se trata de uno de esos tomos gruesos con letra pequeña que solemos poner en los estantes con la promesa de leerlo el próximo año»[1]. Estas palabras de un crítico norteamericano me parecen extraordinariamente significativas para comprender la situación actual de la crítica ante *Adán Buenosayres* (1948), la principal novela del argentino Leopoldo Marechal. Pasada ya la etapa de la conspiración de silencio tejida en torno al autor debido a sus simpatías peronistas, los entusiastas del *boom* vieron en la principal novela de Marechal un clarísimo precedente de lo que estaban escribiendo Fuentes, Lezama Lima, Sábato o Cortázar. Los manuales de historia literaria han situado desde entonces a Marechal como uno de los primeros escritores que adivinaron los rumbos de renovación en la narrativa hispanoamericana. En consecuencia, su nombre se ha unido a los de Miguel Ángel Asturias, Agustín Yáñez, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y algunos más[2]. Ahora bien, después de releer la cita con la que comenzábamos, a lo mejor es lícito preguntarse si *Adán Buenosayres* no ha ingresado demasiado pronto en el «museo» de las obras consagradas y nunca conocidas. Fuera de su país de origen no despierta el interés que otros libros equivalentes en importancia histórica y talla literaria continúan suscitando. La bibliografía congregada en torno a su autor no iguala ni de lejos las de Sábato, Asturias, Onetti, o ni siquiera Bioy Casares, por referirnos a otros ilustres contemporáneos. Por eso son tan reveladoras las afirmaciones de Brushwood: a fin de cuentas, *Adán Buenosayres* no se lee con la minuciosa atención que se dedica a otras novelas hispanoamericanas.

Si intentamos explicarnos su relativo aislamiento, habría mucho que decir respecto a una presunta asepsia crítica que seguramente nunca ha existido, ni cuando se denigró a Leopoldo Marechal, ni cuando se le entonaron

[1] *John S. Brushwood:* La novela hispanoamericana del siglo XX, *México, F.C.E., 1984, p. 166.*

[2] *Véase, por ejemplo, Donald Shaw:* Nueva narrativa hispanoamericana, *Madrid, Cátedra, 1982, especialmente pp. 40-46.*

ditirambos nada inocentes. Para muchos, las propuestas ideológicas y filosóficas de Marechal carecen de actualidad o de interés. Pero, al mismo tiempo, quienes se han interesado por él han acostumbrado a hacerlo previamente desde patrones ideológicos muy definidos[3]. Más adelante volveremos sobre esta cuestión, porque nos podrá indicar hasta qué punto puede sostenerse entonces a *Adán Buenosayres* como una obra plenamente integrada en el contexto novelístico de su época.

De todas formas, lo que resulta innegable es el lugar histórico que ocupa como introductor de una visión totalizadora y abierta de la novela. Formalmente, sus logros tienen un evidente mérito precursor. El magnífico desarrollo de la «nueva novela» se debió a unos cuantos escritores de los años treinta y cuarenta que modernizaron la tradición realista, todavía vigente, y trasladaron la herencia europea y norteamericana (Joyce, Faulkner, Kafka, Dos Passos, etc.) al mundo hispánico. Aunque se ha señalado con frecuencia a Marechal entre ellos, no se ha examinado con detenimiento cuáles son sus aportaciones en este terreno. El objeto de este estudio es, precisamente, analizar las relaciones entre un «antes» (*Ulysses* de Joyce) y un «después» (*Rayuela* de Cortázar) a partir de un texto intermedio que sirve de centro de comparación (*Adán Buenosayres*).

Naturalmente, no creo, ni mucho menos, que *Adán Buenosayres* fuera el puente a través del cual Cortázar accediera al *Ulysses*. Esta cuestión no tiene mucha relevancia, por otro lado, aunque existan coincidencias que podrán comprobarse más adelante. Tampoco me interesaré, en principio, por cuanto desune a las tres novelas[4]. Mi propósito, en realidad, es mostrar en qué medida *Adán Buenosayres* se relaciona con un texto revolucionario anterior y ajeno a la tradición hispánica y con otro posterior, decididamente consolidado como uno de los modelos de la «nueva novela». No se trata tanto de descubrir diferencias obvias cuanto de poner de relieve cuál es el estatuto de una novela aún poco conocida, pero decisiva en la marcha renovadora de la prosa hispanoamericana.

La cuestión joyciana

La relación de *Adán Buenosayres* con la obra magna de Joyce ya fue observada en las primeras reseñas, sobre todo en las negativas, donde se advirtió con bastantes prejuicios. En 1948 la crítica más poderosa, la que merodeaba a la revista *Sur*, ignoró *Adán Buenosayres* en el mejor de los casos, cuando no fulminó con toda clase de anatemas a Marechal. El poeta Eduardo González Lanuza, por ejemplo, denostó la novela por considerarla

[3] *Que la novela sigue siendo polémica hoy día por su contenido ideológico es algo palpable al leer la interpretación de Gabriel Saad: «Tradición popular y producción de ideología en* Adán Buenosayres *de Leopoldo Marechal», Rosalba Campra (ed.):* La selva en el damero, *Pisa, Giardini, 1989, pp. 235-247. Incluso muchos análisis más favorables y comprensivos tampoco pueden prescindir de esquemas previos, a veces muy dispares. Véanse el estudio de inspiración marxista de H. Cavallari:* Leopoldo Marechal: el espacio de los signos, *Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981; o algunos de los trabajos «peronistas» reunidos en el volumen colectivo* Cátedra Marechal, *Buenos Aires, C.E.L.A., 1984. Por otro lado, en ciertos ambientes argentinos políticamente nada solapados, es posible encontrarse con la polémica «Borges* versus *Marechal», generalmente para ensalzar al segundo. Una mezquindad parecida la hemos padecido (y quizá la padecemos) en España cuando había quienes ponían en el «ring» a Antonio Machado para enfrentarlo a su hermano Manuel.*

[4] *De hecho, la comparación diferenciadora entre* Rayuela *y* Ulises *ya fue hecha por L. Aronne Amestoy:* Cortázar: la novela mandala, *Buenos Aires, García Cambeiros, 1972.*



una mala versión «a lo divino» de *Ulises*[5]. El peso de Joyce llegó a gravitar desfavorablemente en la recepción inicial de un modo tal que podría compararse al de los casos, en el ámbito hispánico, de *La Regenta* de Clarín o *Bearn* de Llorenç Villalonga. Tanto es así que los primeros artículos comprensivos con los valores de la obra procuraron disminuir la importancia de *Ulises*[6].

El propio autor también tuvo que distanciarse en un artículo explicativo sobre su novela, en sus «Claves de *Adán Buenosayres*». En el contexto hostil que le rodeaba, sólo reduciendo la marca intertextual de *Ulysses* podía subrayar la originalidad de su obra. Por otro lado, sus diferencias ideológicas con Joyce le obligaban a distanciarse de él. Para Marechal, que reconocía el común empleo de la técnica homérica del viaje, el irlandés había «tomado solamente las asimilaciones literarias (...). Su héroe [Leopold Bloom], en un viaje de novecientas páginas, no va realizando ningún intento metafísico: viaja según el «errar» y según el «error» (dos palabras de significado casi equivalente), y se «dispersa» en la multiplicidad de sus gestos y andanzas, yo diría que va dispersando hasta la «atomización»[7]. En cambio, según el entendimiento simbólico de los textos que caracterizaba a Marechal, su novela proponía un viaje con un fin determinado, desde la multiplicidad inmanente hasta la unidad trascendente. En cuanto a la gran cantidad de recursos literarios esgrimidos por Joyce, Marechal restaba su importancia para su obra, ya que su número era tal que no resultaba extraño que existieran coincidencias. Tal vez habría que apelar a la autoridad de otro Bloom, no Leopold sino Harold Bloom, para comentar la actitud de Marechal como un rotundo caso de angustia de influencia[8]. Lo cierto es que él no tiene reparos en reconocer deudas de Rabelais, Cervantes, Dante, Homero o incluso Abentofail. Pero en cambio, se muestra muy discreto a la hora de citar «padres» más inmediatos. Creo que la excusa alegórico-tradicional que da nuestro autor es insuficiente, porque ésta no basta para explicar todo el entramado formal de *Adán Buenosayres.*

Hoy día cada vez se considera más a Marechal en relación con Joyce por este último aspecto, lo cual sitúa a nuestro autor en uno de los primeros lugares, en un plano histórico, de la renovación de la novela hispánica. Fiddian, en un trabajo general sobre la huella del escritor irlandés en la literatura hispanoamericana, señala a Marechal como uno de sus primeros descubridores, junto a Borges, y preludiando a Cabrera Infante, Fernando del Paso o Severo Sarduy[9]. Ya desde una perspectiva comparatista, Ambrose Gordon estudia las dos obras y recuerda, entre otros aspectos, las concomitancias entre Dublín y Buenos Aires, la importancia del tema judío, el gusto por los chistes coprológicos, la común condición de novelas

[5] *«Imaginad, si podéis, el* Ulises *escrito por el Padre Coloma y abundantemente salpimentado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada de este libro» (Eduardo González Lanuza:* Adán Buenosayres, Sur, *169, nov. 1948, p. 91). Una reacción semejante se pudo encontrar también en Enrique Anderson Imbert. De la obra de Marechal escribe que es un «bodrio con fealdades y aun obscenidades, que no se justificarán de ninguna manera aunque el autor se parapetase detrás del nombre de James Joyce» (E. Anderson Imbert:* Historia de la literatura hispanoamericana, *México, Fondo de Cultura Económica, vol. II, 1954, pp. 326-327). En posteriores ediciones este autor suprimió el comentario.*

[6] *Cfr. A. Prieto: «Los dos mundos de* Adán Buenosayres», *VV.AA.:* Claves de Adán Buenosayres, *Mendoza, Azor, 1966, pp. 33-34; y G. de Sola: «La novela de Leopoldo Marechal:* Adán Buenosayres», *id., p. 76.*

[7] *L. Marechal:* Claves..., *p. 19.*

[8] *Para Harold Bloom la poesía moderna progresa a través de sucesivas crisis de «angustias por la influencia» que padecen sus protagonistas. Cada uno de ellos intenta obsesivamente encontrar un espacio creativo a partir de la negación de sus antecedentes (Cfr. H. Bloom:* The Anxiety of Influence, *Londres, Oxford University Press, 1973).*

[9] *Cfr. Robin W. Fiddian: «James Joyce and the Spanish American Fiction: A Study of the Origins and Transmision of Literary In-*

de clave, el visible parentesco en la creación de personajes como Ruth por parte de Marechal, o de Gertie Mc Dowell por parte de Joyce, etc.[10].

Indudablemente, varias técnicas renovadoras de Joyce aparecen en *Adán Buenosayres.* El capítulo 18 de *Ulysses* empieza y acaba con la misma palabra, «yes», lo mismo que sucede con el capítulo I del Libro V y el «jirón de frase» «que a tan doloroso extremo le conducía»[11]. En el capítulo 15 de su obra el escritor irlandés adopta la disposición dramática de los diálogos que ya hemos observado en *Adán Buenosayres.* Y en el capítulo 12 se utiliza la técnica de la intercalación en contrapunto, asumida por Marechal en los Libros I y IV. Pero lo que emparenta más a las novelas es la versatilidad en el uso de sus recursos narrativos, ya que cada uno de ellos domina una importante sección de los libros y no vuelve a aparecer en las demás. Es, por tanto, el carácter experimental, nacido de una común y muy intencionada voluntad renovadora, una de las notas más características de *Ulysses* y de *Adán Buenosayres.*

Por otro lado, Marechal realiza pequeños juegos intertextuales por medio de la alusión o la transposición de ciertas escenas de Joyce a su novela. Todo ello revela una lectura muy atenta y una asimilación respetuosamente filial, aunque luego renegara de esta clase de paternidades. Veamos uno de los «leit-motivs» más reconocibles, la frase «tejedor de humo» (pp. 33, 140, 178, 418-419...). Con ella Adán se reprocha su excesiva imaginación, que lo aparta de la realidad. Este «leit-motiv» aparece ya de un modo semejante en *Ulises.* En el capítulo 2 Stephen Dedalus, también poeta, se descubre a sí mismo pensando en destinos imposibles y entonces se dice «Teje, tejedor de viento»[12]. Podría objetarse el que se tratase de una coincidencia. Sin embargo, hay también otras semejantes, en las que Marechal parece rendir un homenaje narrativo a su maestro irlandés. Al paso de un desfile fúnebre Adán especula sobre la identidad del muerto a partir de las iniciales que se leen en el coche:

> R. F.
> Ramón Fernández, o Rosa Fuentes, o Raúl Fantucci, o Rita Fieramosca, o René Forain, o Roberto Froebel, o Remigio Farman, ¡o el diablo que lo adivine! (p. 85).

Y Bloom también se pregunta cuál es el propietario de unas iniciales mientras se dirige en un carro de caballos al entierro de Paddy Dignam:

> A. E. ¿Qué significa eso? Iniciales quizás. Albert Edward, Arthur Edmund, Alphonsus Eb Ed Esquire (pp. 203-204).

Asimismo, Bloom menciona todos los anagramas que había hecho con su nombre en su juventud (p. 508). Y Adán, en el Infierno de la Pereza, tiene que enfrentarse con los Potenciales, cuyos nombres son otros tantos

fluence», Bulletin of Hispanic Studies, *LXVI, 1, pp. 29-32. La influencia de Joyce y el papel jugado por* Adán Buenosayres *aparecen tratados también por Gerald Martin:* Journeys through the Labyrinth, *London-New York, Verso, 1989, pp. 129-141.*

[10] *Cfr. Ambrose Gordon: «Dublin and Buenos Aires: Joyce and Marechal»,* Comparative Literature Studies, *19, 2, 1982, pp. 208-219.*

[11] *Leopoldo Marechal:* Adán Buenosayres, *Barcelona, Edhasa, 1981, pp. 371-389. A partir de aquí todas las citas de la novela de Marechal se extraerán de esta edición.*

[12] *James Joyce:* Ulises, *trad. José María Valverde, Barcelona, Lumen, 1989, p. 84. El resto de las citas de la obra de Joyce se realizarán por esta edición (Marechal, por otro lado, manejó casi con toda seguridad traducciones para su lectura de* Ulises*).*



anagramas como Darius Anenae (O.S.B.), Urbano de Sasaney, Bruno de San Yasea, etc...

La relación intertextual no se limita a una simple presencia de algunos pasajes de *Ulysses*. Algunas de las técnicas características de Joyce, al ser asumidas por Marechal, tienen un valor específico, de acuerdo con el simbolismo del viaje que quiso dar aquél a su novela. Tanto en *Adán Buenosayres* como en *Ulysses* se emplea un pastiche de los textos del catecismo católico cuando los protagonistas se enfrentan a un particular examen de conciencia. Hay, sin embargo, una sustancial diferencia. No olvidemos nunca el optimismo esencial del argentino basado en sus creencias arraigadas en la formación neoplatónica y escolástica (justo al revés que Joyce). Mientras los interrogatorios de Bloom se desarrollan al final de la jornada (cap. 17), Adán lo hace en la primera hora del día jueves (pp. 34-38). Según una interpretación simbólica de Marechal, por tanto, el examen de conciencia de Bloom acaba irremediablemente (es casi el final de la novela) en el reconocimiento de la multiplicidad del universo y la imposibilidad de encontrar un orden unitario. Es cierto que las preguntas y respuestas de Adán también concluyen con la aceptación de la belleza múltiple de las criaturas. Veámoslo en el último interrogante que se le plantea:

> ¿Qué hizo él al sentirse viajero cósmico y danzarín estelar?
> Adán Buenosayres se puso a estudiar *con simpatía* (la cursiva es nuestra) los objetos que le acompañaban en el viaje (p. 38).

Pero el héroe se halla en realidad al principio de su camino personal, que llegará a su fin en el Cristo de la Mano Rota. El catecismo de Adán empieza donde acaba el de Joyce.

Marechal y Cortázar

En medio de las reacciones desfavorables que acogieron *Adán Buenosayres*, un desconocido escritor publicó en la revista *Realidad* que dirigía Francisco Ayala un inteligente alegato en defensa de la novela, reclamando para ella un puesto de honor. Ese escritor era Julio Cortázar. Si leemos hoy día su reseña podemos admirar la objetividad y perspicacia de Cortázar al enfocar la obra de un autor muy alejado ideológicamente. Como suele ocurrir, existía una íntima afinidad de preocupaciones entre crítico y creador, entre Cortázar y Marechal, que permitió al primero entender mejor *Adán Buenosayres* que la mayoría de sus contemporáneos. Por eso no es difícil suponer que Marechal influyó en Cortázar y para examinar hasta qué punto pudo hacerlo, sólo tenemos que transitar por ese artículo del futuro autor de *Rayuela*.

Cortázar inicia su reseña con la mención de un hecho que refleja desde el comienzo una singular recepción de lector y crítico: el desorden estructural del libro en contraste con la armónica visión del mundo que sostiene su autor. Esto lo considera como un demérito al no adecuarse la forma con un fondo que se corresponde con la imagen del neoplatonismo marechaliano que tiene Cortázar. De todos modos, se percibe en el reseñista una cierta simpatía con Adán, debido a que éste es también un «perseguidor» *avant la lettre* y a que la raíz de su desasosiego «toca el fondo de la angustia contemporánea»[13]. Cortázar parece encontrar en Adán un reflejo de esas preocupaciones suyas que sólo afloran diez años después en *Las armas secretas* (1959): «Adán es desde siempre el desarraigo de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo» (p. 24). En efecto, largos pasajes de *Adán Buenosayres* refieren los recuerdos felices de un protagonista desorientado que indaga en sus vivencias de infancia en busca de un mundo más puro y simple. En *Rayuela* el escritor Morelli se pregunta: «¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, *back to Adam, le bon sauvage* [...] hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno»[14]. Además, Horacio Oliveira es un personaje marcado por la obsesión nostálgica hacia el pasado de tal manera que su amigo Traveler le reprocha una vez: «Lo malo en vos es que cualquier problema lo retrotraés a la infancia» (p. 391).

Es fácil rastrear algunos aspectos técnicos comunes vinculados al tema del desarraigo. El empleo de la segunda persona singular en un monólogo interior atribuido a un «yo» es un recurso ampliamente utilizado por la novela del *boom*. Sin duda, influyó *La modificación* de Michel Butor, pero Cortázar podía encontrar ejemplos en su propia tradición, en Roberto Arlt o en Leopoldo Marechal. De esta manera, por ejemplo, comienza una serie de recuerdos del protagonista:

> ¿Te acuerdas?... Y hubo una cierta edad en que los días empezaban con una canción de tu madre:
>
> Cuatro palomas blancas,
> cuatro celestes,
> cuatro coloraditas
> me dan la muerte.
>
> Contabas tus días y tus noches como por una serie de habitaciones blancas y negras (p. 371).

En *Rayuela* no abundan los recuerdos sobre la infancia. Sí se recogen, en cambio, monólogos en segunda persona con ideas acerca de la finalidad de la nostalgia en la creación literaria: «Del amor a la filología estás lúcido Horacio. La culpa la tiene Morelli que te obsesiona, su insensata tentativa

[13] *Julio Cortázar: «Leopoldo Marechal:* Adán Buenosayres», *VV.AA.:* Claves..., *p. 25. Todas las citas del artículo siguen esta edición. El trabajo fue publicado originariamente en* Realidad, *14, marzo-abril 1949, pp. 232-238.*

[14] *J. Cortázar:* Rayuela, *Madrid, Cátedra, 1984, p. 537. Todas las citas de* Rayuela *seguirán a partir de aquí esta edición.*



te hace entrever una vuelta al Paraíso, pobre preadamita de snack-bar, de edad de oro envuelta en celofán...» La funcionalidad del recurso en ambos autores expresa una actitud de desdoblamiento del yo que se liga al problema contemporáneo de la identidad. En el pasaje anteriormente citado de Marechal la introducción del «tú» se justificaba por la aparición ante el protagonista de un grupo de Adanes «muertos» en su niñez que entablan conversaciones con aquél. Por lo que respecta a *Rayuela,* los dobles en el proceso de escritura se han identificado en repetidas ocasiones como otros «yoes» de Horacio Oliveira, lo mismo que éste tiene rasgos del propio Cortázar.

Tanto *Rayuela* como *Adán Buenosayres* se constituyen en torno a la búsqueda de un Paraíso perdido, de modo que sus protagonistas deambulan por las calles de Buenos Aires o de París tanteando una salida para su desconcierto interno. Inmerso en su crisis existencial, Adán llega hasta el límite de plantearse su verdadera dimensión ética como artista y como intelectual. Al no encontrarse justificado en absoluto, se enfrenta con Dios y consigo mismo reconociendo la falta de sentido de su poesía si no se orienta fuera de ella, más allá del lenguaje. Delante del Cristo de la Mano Rota, Adán reza lleno de remordimiento: «Sólo me fue dado rastrearte por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y el final de mi viaje» (p. 423). Cortázar, cuando comenta la escena, señala: «Muchas veces este alfarero de objetos bellos se reprochará su vocación demorada en lo estético. Qué entrañable ha de ser esta demora, esta búsqueda por las huellas peligrosas» (p. 28). En el año en que escribía Cortázar estas líneas, su literatura aún se hallaba en sus primeros balbuceos y no se había despegado del esteticismo del que tanto renegó después. No es arriesgado suponer entonces una cierta «participación» del reseñista en el sentir de Adán. Por el contrario, en *Rayuela* el rechazo hacia este anhelo de belleza adquiere ya una total rotundidad. Horacio Oliveira se reprocha continuamente la desconexión entre su mundo hecho de abstracciones y la visión directa y certera de la realidad que encuentra en la Maga. Es ella quien, sin dificultad, accede al Mandala que da sentido a la vida, lo mismo que algunos personajes de Marechal de alma sencilla poseen una mayor disponibilidad de comunicarse con Dios o de estar en contacto con la verdad. La vieja Cloto, por ejemplo, es digna de la admiración de Adán porque su arraigada fe llega más alto «que todas las filosofías del mundo» (pp. 124-125). Asimismo, Solveig Amundsen, la amada desdeñosa de Adán, se convierte, gracias a su ingenuidad, en mediadora ante el Absoluto y dadora de infinito.

La ausencia de la mujer y, por tanto, de la mediación, causa una grave situación de desamparo metafísico, al mismo tiempo que sirve a Horacio y a Adán para conocer sus limitaciones. Cuando desaparece la Maga, Hora-

cio explica a Ossip y se explica a sí mismo por qué ella no ha de volver nunca más junto a él:

> ¿Para qué nos vamos a engañar? No se puede vivir cerca de un titiritero de sombras, de un domador de polillas. No se puede aceptar a un tipo que se pasa el día dibujando con los anillos tornasolados que hace el petróleo en el agua del Sena. Yo, con mis candados de aire, yo, que escribo con humo (p. 332).

La pérdida de la mujer como complemento ontológico es la piedra de toque de la crisis existencial. En *Adán Buenosayres*, la reflexión desengañada del protagonista viene acompañada de una noche penitencial a través de la cual es consciente de la realidad mortal del individuo en el velorio de Juan Robles, de la insuficiencia creadora del artista en la Glorieta de Ciro, de la precariedad del amor carnal en el prostíbulo de Doña Venus. El escritor Ricardo Piglia ha apuntado este sugestivo comentario:

> Curiosamente varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo: en *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la Novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, la Maga, Elsa o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica. El héroe comienza a ver la realidad tal cual es y percibe sus secretos. Todo el universo se concentra en ese «museo» fantástico y filosófico[15].

Otra cuestión de interés para Cortázar en *Adán Buenosayres* se vincula a la prosa de Marechal. Ésta se manifiesta como la «dimensión más importante del libro» (p. 25). «Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras [...]. Para alcanzar esta inmediatez Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas» (id.). Marechal introduce sin reparos el voseo en determinados lugares de la narración, así como otras peculiaridades morfosintácticas de la zona rioplatense que hasta entonces apenas habían figurado en textos cuya intención no fuera marcadamente costumbrista. Su obra recoge, también en el plano léxico, la pedantería extranjerizante de ciertos círculos burgueses porteños, el habla de los inmigrantes vascos, italianos o andaluces, las jergas de los arrabales, los giros coloquiales de determinados oficios populares, etc. En este sentido, se da aquí un distanciamiento de lo que Cortázar consideraba el lastre retórico de las letras argentinas. Recordemos que la búsqueda de un lenguaje literario propio, que se aproxime al coloquial argentino sin transcribirlo, constituye una constante en progresión desde *Bestiario*. Por las fechas en que sale el artículo sobre *Adán Buenosayres*, unos amigos de Cortázar intentaron publicar en Losada una novela corta que sin embargo no salió a la luz debido a las *malas palabras* que contenía[16]. Se comprende entonces que Cortázar, al referirse al «escándalo» de las obscenidades de *Adán Buenosayres*, atacara a aquellos que «se escandalizan ante una

[15] *Ricardo Piglia: «Notas sobre Macedonio en un Diario»,* Prisión Perpetua, *Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 95. Piglia sugiere que ello se debe a la tradición del desengaño amoroso del tango.*

[16] *Cfr. Luis Harss: «Julio Cortázar o la cachetada metafísica»,* Los nuestros, *Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 264. La novela es, probablemente,* El examen.



buena puteada cuando es otro el que la suelta, o hay señoras, o está escrita en vez de dicha, como si los ojos tuvieran más pudor que los oídos» (p. 24).

Asociándola al problema de la prosa, Cortázar destacaba la habilidad de Marechal en insertar discusiones filosóficas o literarias en medio de la narración. El desenfado intelectual de muchas conversaciones de *Adán Buenosayres* es un notable antecedente de otras muchas de *Rayuela*. La delirante tertulia en casa de los Amundsen constituye una fuente continua de comicidad y a la vez desvela las posturas metafísicas y antipositivistas del autor:

—Ustedes me hablarán de conocimientos místicos, visiones o iluminaciones —admitió con absoluta buena fe—. Pero se ha demostrado ya que todo eso entra en el dominio de la patología nerviosa, o tal vez en el de la secreción interna.
Con una vibrante, irresistible carcajada Samuel Tesler festejó el advenimiento de aquel período: el señor Johansen quedó aterrado, Lucio Negri palideció ante los veintiséis ojos de la tertulia que a él se volvieron de repente; y hasta Mr. Chisholm sobre la escalerita de tijera, frunció un instante su entrecejo, con el pincel detenido en el aire.
—¡La risa no es un argumento! —protestó Lucio Negri—. Sólo un espíritu retrógrado puede negar en estos días el misterio de la secreción interna.
Como arrebatado en éxtasis, el filósofo calló a los pies de Lucio.
—¡Secreción interna! —le suplicó de rodillas—. ¡Ora pro nobis! (pp. 125-126).

Tanto para Marechal como para Cortázar la risa sí es un argumento. En *Rayuela* la reunión de amigos del Club de la Serpiente, o las numerosas conversaciones y reflexiones salpicadas a lo largo del texto reproducen esa sensación de cruce entre humor y seriedad. La escena del tablón entre Horacio, Talita y Traveler, se narra jocosamente pese a la trascendencia de su significado. ¿Y qué decir de las irreverencias anti-intelectualistas? «¡Cartesius, viejo jodido!», llama el protagonista de *Rayuela* al filósofo racionalista cuando se da cuenta de que sólo pensando es consciente de su existencia, por otro lado casi fantasmal (p. 207). «¡Salud, viejo Empédocles!», «¡Salud, viejo Anaximandro!», proclama Adán en su primer despertar metafísico al comprobar cómo el mundo creado se le ofrece en toda su multiplicidad, presentándose los cuatro elementos de la Naturaleza de los que hablaron los presocráticos (p. 18).

Todas estas citas son significativas porque metafísica y humor van unidos de la mano en los dos novelistas. Marechal habló en repetidas ocasiones de su admiración por Rabelais y su gusto por un «humor sin agresiones que oculta su sentido profundo bajo una máscara tremendista»[17]. En cuanto a Cortázar, la comicidad tiene una función defensiva como «antipathos» frente a la angustia existencial[18]. No olvidemos, además, ese fondo infantil, común en dos autores tan nostálgicos, que justifica el placer lúdico de crear situaciones disparatadas en las ficciones.

La última afinidad a considerar entre *Adán Buenosayres* y *Rayuela* se basa en la clamorosa heterogeneidad estructural con que ambas están con-

[17] *Alfredo Andrés:* op. cit., *p. 129. El humor es vía de conocimiento para Marechal: «Si lo cómico nace de cierta privación,/ límite o quebradura de algún ser,/ todo lo que se instala fuera del Gran Principio,/ ya es cómico en alguna medida razonable» (L. Marechal:* Poema de Robot, *Buenos Aires, Tierra firme, 1986, p. 16).*

[18] *Cfr. L. Harss: art. cit., p. 283. Cortázar también considera el humor con una finalidad cognoscitiva: «Para Cortázar, que ha conseguido ver el lado cómicamente serio de las cosas, el empleo del humor como un instrumento de investigación es un síntoma de alta civilización» (id.).*



cebidas. En 1949 Cortázar censuraba la falta de unidad de la novela marechaliana y llamaba la atención sobre su desajuste con el armónico orden ideológico de su autor. Según el resumen del joven crítico, el propósito general se articulaba «confusamente en siete libros, de los cuales los cinco primeros constituyen "novela" y los dos restantes amplificación, notas y glosario [...]. Los libros VI y VII podrían desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal y como están resulta difícil juzgarlos si no es en función de "addenda" y documentación; carecen del calor y el color de la novela propiamente dicha, y se ofrecen como las notas que el escrúpulo del biógrafo incorpora para librarse por fin del todo de su fichero» (p. 24). Estas duras palabras no dejan lugar a la duda. La valoración negativa se realiza basándose en la lectura de los dos últimos libros de la obra como apéndice del cuerpo central de la novela propiamente dicha. Éstos quitan unidad, molestan, diluyen el significado global del texto y su supresión sólo hubiera mejorado a la obra en su conjunto. De todo esto se deduce, claro está, que para Cortázar la heterogeneidad y el desorden desembocan en un fallo artístico.

Sin embargo, ¿no nos recuerdan estas afirmaciones de 1949 a algo que después sería genuinamente cortazariano? Efectivamente, tales críticas parecen encubrir bajo la calificación de rechazo, un germen del proyecto estructurador de *Rayuela.* En su obra magna de 1963, Cortázar da cabida a un relato principal y a otros «innecesarios» o secundarios que se encuentran separados formando un bloque independiente. Como sabemos, los «Capítulos prescindibles» cumplen la finalidad de aportar una información adicional (podríamos añadir, a modo de «amplificación, apéndice, notas y glosario») a la acción que se desarrolla en «Del lado de acá» y «Del lado de allá». Así, en los «capítulos prescindibles» Morelli expone sus ideas sobre la literatura y la vida, de las cuales sólo tenemos escasas noticias en el relato principal. El final puede quedar incompleto, como señala Barrenechea, si se elimina lo que le ocurre a Horacio después de que se lo deje en el capítulo 56, frente a la ventana abierta[19]. De la misma manera, si se suprime el destino de Adán en Cacodelphia, la novela de Marechal queda incompleta en su sentido global. Nótese, además, cómo en las dos historias el «final» se relata fuera del relato principal, y se tiñe de una notable ambigüedad. En *Adán Buenosayres* se nos cuenta la muerte del protagonista en el «Prólogo indispensable» y desconocemos las causas de su fallecimiento. Es más, no sabemos qué le sucede después de haber visto al diabólico Paleogogo en la última página del texto. En *Rayuela* la conclusión es aún más abierta, más opcional. El lector puede elegir varios finales, de acuerdo con el recorrido del tablero de dirección que desee seguir: puede abando-

[19] *Cfr. Ana M.ª Barrenechea: «La estructura de* Rayuela *de Julio Cortázar», Jorge Lafforgue (ed.):* Nueva novela latinoamericana, *vol. II, Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 231-234.*



nar a Horacio al borde del suicidio, puede encontrárselo sano y salvo tomando tortitas con Gekrepten, etc.[20].

En consecuencia, las lagunas narrativas y la fragmentación argumental son rasgos comunes, hasta tal punto que puede decirse que el sentido gravita necesariamente en torno a las dos estructuras. Ambas reproducen en medio del desorden narrativo que refleja el desorden interior del protagonista, la búsqueda anhelante de un orden armónico. Lo que Cortázar halló como una manifestación deplorable de caos artístico, la ausencia de una coherencia temático-narrativa, coincide después con lo que él mismo desarrolla en ese modelo más sofisticado que es *Rayuela*. Su juicio negativo tiene una fácil explicación, por otro lado. Los presupuestos estéticos del reseñista de 1949 no habían superado un concepto tradicional de novela. No admitía un «orden desordenado» como el de *Adán Buenosayres* o el de *Rayuela*. Cortázar evolucionó de manera decisiva hasta 1963 y, muy probablemente, si hubiera tenido que comentar este aspecto durante los años sesenta, lo hubiera hecho de forma muy distinta.

Conclusión

Es obvio reconocer que *Adán Buenosayres* supuso un eslabón esencial en el desarrollo de la nueva novela hispanoamericana, al enlazar con nuevas concepciones, como la planteada por Joyce en 1922. Según hemos podido comprobar, anticipó vías abiertas después por escritores de la talla de Cortázar. Tanto *Rayuela* como *Ulysses* y *Adán Buenosayres* tienen en común una desmesurada ambición artística que se concreta en largas y complejas «summas» narrativas, donde se combinan el humor y la filosofía, el lirismo y la teatralidad, el debate estético y la sátira de costumbres. Esto es, las tres participan de la flexibilidad absoluta del género novelístico del siglo XX.

Ahora bien, cabe preguntarse de qué manera cada una de ellas puede definirse como «total». Joyce, como se sabe, parodió la *Summa Teológica*. Su obra es fruto, entre otras cosas, de un escepticismo metafísico y de un vitalismo desaforado. Ese amor gigantesco por la particularidad, por lo pequeño, en irónica mostración de lo universal, acaso nostalgia de un mundo perdido, es lo que aproxima y aleja definitivamente al genial irlandés de Marechal. Cortázar, aunque insiste en la búsqueda de un mandala, renuncia a dar explicaciones integrales de la realidad a través de la narración. Con sus palabras, más que una «Summa» la novela debía ser una «resta implacable» de todas nuestras seguridades racionales, de nuestras convenciones aburguesadas de la existencia[21]. Por el contrario, Marechal aspira a dar una visión completa y absoluta de las relaciones del hombre

[20] *Para la cuestión de los finales de* Rayuela, *que Cortázar quiso que fueran muy abiertos, puede verse de Steven Boldy: «The Final Chapters of* Rayuela: *Madness, Suicide, Conformism?»,* BHS, *57, 3, 1980, pp. 233-238.*

[21] *Cit. por Laszlo Scholz:* El arte poética de Julio Cortázar, *San Antonio de Padua, Castañeda, 1976, p. 46.*



con Dios desde un punto de vista ortodoxamente católico. ¿Lo consiguió? Quizás el virtuosismo estilístico, la solidez ideológica o la superabundancia del universo imaginario puedan hacernos pensar que el propio Marechal tuvo, al menos, la seguridad de que había tocado fondo. Sin embargo, no es casual que los estudios marechalianos acostumbren a comentar *Adán Buenosayres* como un eslabón inicial de una cadena que se redondea y adquiere sentido al aparecer sus otras dos novelas, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *Megafón, o la guerra* (1970)[22]. Tampoco creo que sea fruto del azar que Marechal «olvidase» narrar el ascenso de Adán a la ciudad celeste de Calidelphia o que se despreocupara de la vida de su héroe tras el salvador encuentro con Dios. Quiero decir, en definitiva, que una obra tan voluntariamente anacrónica en sus postulados, no puede prescindir de ese punto defectivo que caracteriza a la novela durante la modernidad. El proyecto de resucitar la épica a través de la representación de lo cotidiano se estrella con la imposibilidad de narrar el Bien desarrollándose en el decurso temporal. «Donde empieza la felicidad, empieza el silencio», como bellamente decía Julio Ramón Ribeyro.

Desde otro punto de vista, es cierto que también pudiera parecer anacrónica una obra cuyo autor quiso que fuera simbólico-alegórica, inspirándose en lecturas medievales de la épica antigua y en otros autores clásicos como Cervantes o Dante Alighieri. Sin embargo, si se pone en relación la formación filosófica y religiosa del escritor con la de notables contemporáneos de otras literaturas (Evelyn Waugh, George Bernanos, T. S. Eliot, C. S. Lewis, Julien Green, Gertrude Von Le Fort, etc...) se entiende que Marechal se encuentre dentro de esa vuelta a la tradición posvanguardista que en Europa tuvo su auge en los años treinta, y que en Argentina se plasmó en los Cursos de Cultura Católica.

Es cierto que Marechal comparte una afinidad esencial con Joyce y Cortázar: la novela con ambiciones totalizadoras. Pero, a diferencia de éstos (no es pequeña diferencia), el desorden marechaliano queda resguardado desde fuera del texto por un Orden inmutable.

Javier Navascués

[22] *Cfr. Graciela Coulson:* Marechal. La pasión metafísica, *Buenos Aires, García Cambeiros, 1973, y H. M. Cavallari:* op. cit.



El concepto de política en el socialismo argentino

Contexto de reflexión

La producción intelectual de Juan B. Justo (1865-1928) —fundador del socialismo argentino— aparece en el período —que va de 1880 a 1930— de fundación y consolidación de la Argentina moderna, marcado por el fin de las luchas interiores de organización nacional, la unificación nacional-estatal y la puesta en marcha de un modelo de acumulación capitalista.

El modelo de acumulación es el de una economía vinculada al mercado mundial mediante la exportación de bienes primarios (sector agrícola-ganadero), asentada en la monopolización del mercado de tierras (latifundio), en la importación de mano de obra en el mercado de trabajo (inmigración) y bienes manufacturados, y receptora de capitales que se dirigen principalmente a obras de infraestructura (por ejemplo, construcción de líneas ferroviarias). Este modelo consolida a una burguesía agroexportadora que, a partir de su poder de mercado, alcanza predominio político.

La hegemonía de este sector se ejemplifica en el denominado «programa del 80», que combina —en lo específicamente político— laicismo, modernización, exclusión institucional y desentendimiento de la cuestión social.

Al calor de la contradicción entre el éxito del modelo del 80, que genera un espectacular desarrollo de las fuerzas productivas y así el surgimiento de nuevos actores, y el modelo institucional excluyente, que cierra la participación de éstos, surgirán los partidos populares argentinos. En 1890-91 se funda la Unión Cívica Radical, que agrupa a las clases medias. Esta formación se hará cargo de la cuestión institucional, luchará por la democracia política y el sufragio universal. En 1895-6 se crea el Partido Socialis-

ta, fundado por Juan B. Justo: su reivindicación central es la cuestión social, además de la democracia política.

El programa socialista es reformista, parlamentario e internacionalista (adhiere a la II Internacional). No se distingue del de los partidos de ésta. Lo específico del socialismo argentino es que debe bregar por la nacionalización (vía ciudadanía) de los inmigrantes, núcleo del incipiente movimiento obrero, y que defenderá el libre cambio en función de que produce bajos precios de los alimentos (fundamentales en la canasta obrera) y porque entiende el socialismo como un paso posterior al desarrollo de un capitalismo puro. Otro rasgo específico es que debe competir y polemizar con anarquistas y sorelianos, de gran influencia en el movimiento obrero.

La conformación de la clase obrera es inicialmente semiartesanal, y está condicionada al predominio del sector primario y la monopolización de la tierra. La participación política es alentada por la concentración urbana, pero minada por la escasa experiencia política de los inmigrantes y por sus expectativas de permanecer un tiempo corto y retornar a su zona de origen. Hacia la década del 80 se forman los primeros sindicatos. El predominio anarquista se cerrará en 1910, luego de una brutal represión, pero también por el cambio cualitativo de la clase obrera. Desde esa época, la mayor influencia será de los sorelianos. Los socialistas, que mantienen una influencia moderada, sólo comenzarán a predominar hacia 1930. La época del 80 al 30 se caracteriza porque en ella no logra conformarse una central obrera nacional. La CGT surgirá hacia 1930.

Itinerario intelectual

El itinerario intelectual de Justo puede dividirse en tres grandes épocas.

La primera transcurre fuera de la vida política. Es el tiempo en que Justo se forma como médico cirujano (1882-88). El clima intelectual universitario está marcado por el positivismo y el método de las ciencias naturales. Justo agrega una lectura decisiva: la de Herbert Spencer. Con el tiempo, reconocerá que la noción de evolución de la sociedad de un tipo primitivo al otro industrial, influyó en su acercamiento al ideario socialista.

Esta época va a cerrarse más por la influencia de experiencias que por la de teorías. Justo experimenta el mecanismo de fraude electoral practicado por la elite dominante (en su carácter de médico practicante en un hospital público, es llamado a desempeñarse como fiscal de mesa en las «elecciones» de 1885); toma contacto con los métodos y técnicas quirúrgicos más avanzados en su viaje a Alemania, Suiza y Austria, los que contrastan con



el desolador panorama social argentino, que conoce a través del hospital; y, finalmente, gracias a su viaje a Europa, vive de cerca la experiencia militarista de Boulanger en Francia.

El primer paso hacia la vida política es dado por Justo con su participación en la fundación de la Unión Cívica de la Juventud (1889, antecedente de la Unión Cívica Radical) y con su presencia en la revuelta cívico-militar encabezada por esa formación en 1890 (Revolución del Parque), en reclamo de democracia política. Sin embargo, su presencia en el Parque es débil: sólo asiste a los heridos. Más aún, Justo no acepta el militarismo de la U.C., ni su falta de programa, ni su práctica clientelar y caudillesca. Esto lo acercará a los núcleos socialistas.

El pasaje al mundo político ya ha sucedido, y con él comienza la segunda época que hemos delineado. En 1893, Justo es cofundador del Centro Socialista Obrero. «Me hice socialista sin leer a Marx», confesará luego. Sus lecturas son Adam Smith y David Ricardo, en la English Book Exchange de la calle Florida, en Buenos Aires. En 1894 funda el entonces semanario *La Vanguardia* («periódico socialista científico, defensor de la clase trabajadora»). Toma contacto con el marxismo a través del compendio de Gabriel Delville y de los textos de divulgación que le acerca su amigo Ave Lallement.

El momento central de este segundo período es 1895, cuando Justo toma contacto con la cuarta edición alemana de *El Capital.* Comienza a traducirlo como método de trabajo intelectual. Finalmente, su traducción será editada en Madrid en 1898, siendo la primera en castellano. En ese mismo año, un viaje a Europa lo contacta con la dirección del socialismo belga (Emile Vandervelde), donde se está gestando el revisionismo y se lleva a cabo una vasta obra cooperativa.

En 1896 es por primera vez candidato a diputado (será parlamentario hasta su muerte) y en junio cofunda el P. S. Redacta la declaración de principios.

Las lecturas fundamentales de esta segunda etapa son *La historia del socialismo,* de Bernstein, Kautsky, Lafargue, Mehring y Plejanov; *La historia del socialismo alemán,* de Mehring; *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado,* de Engels; *La sociedad antigua* (edición 1891, Stuttgart, prologada por Kautsky), de Lewis Morgan; *La Gramática de la Ciencia,* de Karl Pearson, fundante del neopositivismo; y, finalmente, la que hace de C. J. Thomsen, arqueólogo danés que sienta los principios de la evolución humana en tres edades.

Desde 1896, Justo se suscribe a *Die Neue Zeit,* periódico del socialismo alemán, dirigido por Kautsky. A través del *Zeit* conocerá materiales que impactan en su formación teórica.

En efecto, hacia 1899 culmina el segundo momento de su formación intelectual. El tercero se inicia con la lectura del trabajo principal de Bern-

stein: *Las premisas del socialismo y las tareas de la socialdemocracia.* Justo sigue la polémica Bernstein-Kautsky a través del periódico alemán. En 1901, en su conferencia «Evolución, no confusionismo», sostiene las tesis centrales de Bernstein.

Finalmente, en este tercer período, que se cierra con su muerte en 1928, Justo produce su trabajo fundamental, el volumen *Teoría y práctica de la Historia* (1909), de inspiración revisionista.

Un tránsito inconcluso

En Justo, la política toma dos sentidos. Uno, restringido, en el cual la política es asimilada a lo superestructural, al mundo de lo jurídico-institucional. Es la acción política que desarrolla la clase a través del partido, ejerciendo el sufragio, enviando representantes al parlamento, confeccionando leyes y controlando al ejecutivo cuando no es posible ejercerlo. El objetivo de la acción política es la conquista del poder estatal, a fin de abolir la propiedad privada por vía legal. La política, en tanto superestructura y así campo de lo legal, será «el ejercicio legal de la coerción». Esta coerción, al ser la política de clase, expresa una dominación. El otro sentido de lo político, el amplio, refiere a las transformaciones sociales históricamente generadas por la lucha de clases. Comprende la estrategia socialista en su conjunto: acción económica, gremial y política.

El rol de lo político se encuentra fuertemente ligado a la reflexión sobre el sentido de la totalidad social.

Dado que en Justo los fenómenos socio-históricos están regidos por una legalidad que debe ser conocida por los sujetos a fin de transformar lo real existente y, por otra parte, la acción política es el sitio donde la conciencia de clase y de la lógica social toma forma, se generará una relación de subsidiariedad de lo político respecto de lo social. Tal vínculo asimétrico entre política y estructura social se funda no sólo en que la primera representa el ejercicio del conocer y la segunda el objeto de ese saber, sino también en que la totalidad social toma en Justo un significado positivo: representa antes un espacio que alienta con su disposición la realización de las posibilidades humanas, que un límite a esas potencialidades.

La política, para realizarse, debe entonces vincularse subsidiariamente a esa estructura social, robusteciéndola desde fuera por dos vías: conociendo sus leyes para poder transformarla y subordinando esa tarea transformadora a la positividad que fluye de la propia totalidad social.

La subalternidad de lo político respecto de la estructura social reconoce, así, dos razones. En tanto conciencia/saber, porque toda transformación



dependerá de la confluencia de condiciones de maduración objetiva (desarrollo de las fuerzas productivas) y subjetiva (conciencia de clase y de la lógica social); y, como hacer transformador, porque el propio desarrollo de la estructura social crea condiciones positivas para esa transformación.

Esta doble subordinación de lo político a la estructura social da lugar a la convivencia, en el interior de la perspectiva justista, de Comte y Marx, expresada en la coexistencia de tres conceptos: ley (de los fenómenos sociales); hacer transformador; y positividad (de la estructura social). Esta combinación de conceptos, base de la noción de política en Justo, no pertenece enteramente ni al positivismo ni al marxismo.

No se inscribe en la reflexión de Comte porque el saber sobre la legalidad social no se encamina a la adecuación de los sujetos a la fatalidad de ese devenir sino que, por el contrario, está dirigido a la transformación de ese orden. Lo social, en Justo, no se encuentra regido por una legalidad inexorable, inmodificable y eterna, sino modificable en tanto expresa las regularidades de la experiencia perceptiva humana con sus objetos de conocimiento.

La no pertenencia de esta noción justista de lo político a la reflexión de Marx radica en que, si bien la acción política es el sitio de conformación de la conciencia y que esa conciencia es condición ineludible de toda transformación (relación maduración subjetiva-maduración objetiva), esa obra transformadora se subordina a las tendencias positivas propias de lo social y, asimismo, la conciencia es un saber de la legalidad y no de las contradicciones que anidan en lo real. La política —en tanto acción transformadora— no se realiza negando lo real dado, sino profundizando sus tendencias positivas.

La subordinación de lo político a lo social reconoce, en cada una de las razones descritas, una inspiración ideológica diferente. La subordinación de la acción transformadora al conocimiento de la estructura social, por entender todo cambio como una confluencia de determinadas condiciones objetivas y subjetivas, se vincula a la reflexión de Marx. Y la subordinación de la acción transformadora a las tendencias positivas de la sociedad, con el positivismo.

A partir de que coloca su objetivo en la transformación, la reflexión de Justo ingresa en el universo de Marx. Pero, simultáneamente, en cuanto concibe la totalidad social en términos de positividad, se introduce en el mundo de Comte.

En Justo, la realización de la función histórica de la acción política, esto es, la formación de la conciencia, se enlaza con la positividad de la estructura social.

En efecto, dado que la legalidad social es inteligible para los sujetos mediante la percepción, y esta percepción es impura dada la impronta de los

sentidos, el proceso de conocimiento se realiza como experiencia. Esta experiencia no es otra que la de la vida práctica, cotidiana, puesto que la estructura social posee, como otro elemento de su positividad, transparencia.

La estructura social coloca a los sujetos en situación de captar la legalidad social. Y lo hace en una instancia que, en sentido estricto, es pre-política: el mundo productivo. Así, Justo afirmará que el progreso político depende del grado de conciencia de las nuevas clases que, empujadas por su situación (léase posición en la estructura social) plantean puntos de vista «necesarios y oportunos».

En definitiva, la conformación de la conciencia, aun siendo una función específicamente política, encuentra su núcleo, su origen, en la positividad de la estructura social.

El hecho de que la formación de la conciencia se subordine a la positividad de lo social, impacta sobre la noción de actor social. En efecto, dado que la transparencia de la estructura social muestra a los ojos del productor directo (y en su figura, a la clase trabajadora) su dinámica constitutiva, ese actor será concebido en términos de individuo y no de sujeto.

Será individuo en la medida en que su hacer, su posibilidad de acceso a la conciencia de clase y de la lógica social, no se halla en primera instancia obstruido por las condiciones socio-históricas dentro de las cuales desarrolla su vida. Por el contrario, tales condiciones alientan un primer grado de saber; esto es, un primer grado de acceso a la tarea de transformar esa misma estructura social que exhibe su lógica.

El mundo productivo en Justo no constituye un lugar de opresión, cuyo mecanismo constitutivo organiza condiciones negativas para la formación de la conciencia de los actores sociales. No hay en él velos de ignorancia.

Vale agregar que, al definir modo de producción, Justo lo asimila a estructura económica y, en consecuencia, está nombrando antes el proceso de producción de los bienes materiales que el de producción de la vida social-histórica general. En Justo el mundo productivo aparece como el lugar de creación de bienes, sin más. No constituye un sitio que marca la vida social y política de los productores. Es, simplemente, el lugar adonde se va a producir. Y, precisamente por esto, antes que palpar la impronta de la organización capitalista de la producción, permite observar cómo los fenómenos se hallan regidos por cierta legalidad.

En la medida en que el mundo productivo no traba la formación de la conciencia de los actores sino que, antes bien, la echa a andar, el productor directo aparecerá indeterminado por su participación en la producción. No será sujeto: no hay sujeción a la legalidad del mercado.

El productor, como preludio del actor político —la conciencia se prefigura en el mundo productivo y se profundiza en la acción política— vuelve



a expresar la subordinación de lo político a la positividad social, aun cuando se trate de un hacer político enderezado a la transformación. Marx y Comte, otra vez.

Se ha visto que la acción política es subsidiaria de la estructura social porque, en tanto lugar de la conciencia, confirma que la transformación se realiza a partir de la positividad social. En esta dirección, la acción política cobrará un doble carácter: por un lado, el de ser canal de socialización de los actores, de integración de los ciudadanos en el orden social existente. Así, implica un reaseguro del equilibrio y de la armonía sociales. Recordemos que Justo establece una diferencia entre los trabajadores con bajo grado de conciencia y aquellos que han alcanzado niveles superiores: los primeros poseen conceptos negativos acerca del Estado, la sociedad y la política (son los anarquistas y sorelianos); los segundos han llevado la lucha de clases al terreno legal (los socialistas). El segundo carácter de la acción política deriva del primero: es el sitio de reconocimiento de la clase consigo misma. La acción política es un hacer de clase y, por lo que de conciencia de la lógica social conlleva, abre la posibilidad de que sea un hacer transformador. En Justo la transformación social opera como un cambio de aptitudes desarrolladas históricamente por las clases. Las aptitudes se desarrollan en la lucha de clases y sirven para cumplir las dos funciones básicas de la hegemonía: dirección del Estado y de la producción.

La posibilidad de transformación deriva, entonces, de la integración de los actores en el marco social. Éste es el sentido de la politización que busca Justo para los ciudadanos. Es la política como posibilidad de soldar, de reconciliar, orden y progreso, entendiendo el orden como un marco abierto, que contempla su propia transformación. No es, por cierto, el orden comteano, replegado sobre sí, destinado a conceder reformas como única vía para conservar su esencia.

La de Justo es una transformación que no desorganiza, que no vuelve caótica la vida social («no deprime la producción»); el de Comte es un orden que reforma para no transformar, para reproducirse en tanto tal. Es por esto que la politización justista llama a la acción de los actores, no a la pasividad comteana. Su horizonte está colocado en la transformación, no en la adecuación. La libertad en Justo es el experimento, el saber que deviene hacer. La libertad, en Comte, es la sumisión a lo dado, saber que deviene quietud.

En definitiva, Justo problematiza la permanencia de un cierto orden abierto como marco para la transformación. Otra vez, la impronta de la transformación sabotea su pertenencia al mundo de Comte. Y el énfasis en la cuestión del orden (positivo), su adscripción a la reflexión de Marx.

Hasta aquí hemos visto el sentido de las potencialidades de la política, de sus capacidades transformadoras. Se trata de enfocar, ahora, los límites que Justo coloca a la política.

La asimilación de lo político —en su sentido restringido— a lo superestructural, determina que su función histórica sea la de plasmar la conciencia y, a la vez, que su modalidad de acción sea la coerción. Lo político como conciencia señala su asimilación al nivel ideológico de la superestructura; y, como coerción, su vinculación al nivel jurídico-institucional.

La acción política, en tanto lugar de conformación de la conciencia de la lógica de los procesos socio-históricos y de clase, implica un momento de conocimiento. Para realizar ese saber, la acción política (de los trabajadores) requiere un método y un ámbito: el método es el socialismo, y el ámbito, la historia, esto es, la lucha de clases.

El socialismo «es el advenimiento de la ciencia a la política». El socialismo finca su cientificidad no en el hecho de poseer un saber acerca de la totalidad social, sino en poseer un modo de buscar ese saber: una teoría de la acción, una estrategia de lucha de clases. El socialismo es una hipótesis, no un plan terminado por aplicar; un movimiento antes que un fin (aquí, el eco es Bernstein). La acción política, como aplicación de esa hipótesis, deviene experimento. Este experimento es la práctica en la cual se adquiere la conciencia, la aptitud para la función histórica (dirección del Estado y de la producción) que la clase debe cumplir.

La conciencia conformada a través de la acción política se aplica en los tres frentes de la lucha de clases de los trabajadores: el gremial, el político y el económico. Por eso dirá Justo que el socialismo (la estrategia misma de esa lucha de clase obrera) es un proceso más complejo y amplio que la acción política en sí.

La acción política específica (jurídico-institucional) es coercitiva en tanto es la aplicación de un saber hipotético a una estructura social cuyas tendencias son positivas. Es coercitiva porque en tanto hipótesis sólo logra aproximarse a la lógica (positiva) de lo social. En la medida en que sólo se aproxima, esta acción se regirá por un conocimiento condenado a ser fragmentario, circunstancial. La acción política, como experimento, no alcanza nunca a satisfacer las exigencias de desarrollo de las tendencias positivas de lo social.

La acción política es coercitiva porque la sociedad es lo positivo: la primera representa al Estado, la segunda alberga sociedad civil y mercado. De aquí que para Justo las acciones política y gremial sean ante todo coercitivas, regulativas, mientras la económica es creativa por excelencia.

Necesariamente, entonces, el socialismo, como lucha creativa, de transformación de lo existente a partir de su positividad, excede la acción políti-



ca en su faz jurídico-institucional, abarcando la resultante de la combinatoria de las acciones gremial, política y económica.

De esta confrontación entre el estatuto de la política y el estatuto de lo social, deriva el lugar que ocupa el partido (político) en la lucha de clases (social). El partido es más un instrumento de esa lucha que su motor; actúa plasmando (mediante la sanción legal) la obra creativa de la clase, realizada principalmente «fuera de la política», esto es, en la acción económica. Siendo el socialismo una lucha por la creación, el partido (que desempeña una tarea de coerción en la superestructura) no podría nunca hegemonizarla. La acción política se autoincluye en el devenir social de la clase: el socialismo es más complejo que la lucha política; el poder político deriva del poder social. La obra transformadora es social antes que política. Depende de la adquisición de aptitudes, de las cuales la fundamental (dirección de la producción) se encuentra en un ámbito no político sino económico. Y el proceso de adquisición de aptitudes, de educación, se realiza en la totalidad social: las aptitudes se adquieren a partir de las funciones que la clase desempeña, esto es, de la división del trabajo.

La subsidiariedad de lo político respecto de la totalidad social, su carácter coercitivo frente a la positividad que encierra la sociedad, determina que las formas políticas, jurídico-institucionales, aparezcan en la perspectiva de Justo dotadas de una cierta exterioridad en relación a la estructura social. En tanto son fruto de la tarea humana de comprensión de la lógica social antes que un derivado directo de ésta, conllevan rasgos de artificialidad, de ser artefactos. En este sentido dirá Justo que comportan una «regulación *externa* de la vida social». De aquí puede deducirse esa cierta desconfianza de Justo acerca de la participación del Estado en la regulación del mercado.

Poder político y poder estatal son sinónimos, ambos nombran el poder de coerción. Por su parte, el mercado refiere a la dimensión económica, lugar de la obra creativa por excelencia. Así, la política no sólo no es economía sino que muchas veces es antieconómica, dirá Justo.

Frente al mercado, lugar central donde se modela la estructura social, lo político aparece como lo extraño, como lo ajeno. Su coerción retrasaría la creación de condiciones de maduración objetivas: éste es —en Justo— el inconveniente de interrumpir la lógica del mercado, no el de impedir la realización de los objetivos de la clase capitalista.

En este sentido, la política se circunscribiría a la relación Estado-sociedad civil, sin abarcar el mercado. Pero, como se ha visto, esta relación política-mercado, que termina en una línea de coherencia con los planteos del primer liberalismo, se origina en la noción positiva de lo social.

Los fines de la acción política, la suerte de la gestión política y el papel del Estado dentro de lo que Justo denomina democracia obrera o social, se vinculan.

En efecto, la gestión política no abandona su rasgo representacional y el Estado no desaparece. Si por un lado la gestión económica es asumida por la clase a través de la cooperativización de la producción y la asunción del rol de dirección técnico-económica, no sucederá lo mismo con la gestión política, que continuará siendo indirecta, esto es, realizada por medio de representantes. Coherentemente, el Estado como aparato no se disolverá en la sociedad civil, sino que permanecerá, aunque cambiando de funciones.

Justo rechaza explícitamente el consejismo como forma sustituta de la representación parlamentaria y afirma la necesidad de que, a medida que la clase cobre mayor conciencia, manifieste ese saber perfeccionando la elección de sus representantes y controlándolos en su gestión. No es la clase en cuanto tal la que accede a la gestión política sino en forma mediada. La separación entre clase y representantes es nítida: éstos son profesionales, científicos, y la clase los elige como sus delegados precisamente porque ha llegado a altos niveles de conciencia, lo que le permite otorgar un mandato y controlar su cumplimiento. El partido es el lugar de vínculo/control entre la clase y sus representantes. Pero lo que importa aquí es que no aparecen instituciones que permitan a la clase apropiarse de la gestión política, como sí sucede con la económica a través de las cooperativas.

En la permanencia de lo indirecto de la gestión reaparece esa relativa artificialidad/exterioridad de lo político respecto de lo social. Y es significativo el hecho de que esa constante aparezca aun en el caso de la democracia obrera, esto es, cuando la clase ha adquirido capacidad de dirección del Estado. No obstante, la profesionalización del parlamentario, del legislador, indica la necesaria componente científica que en Justo debe tomar la acción política. La política es un saber científico que reclama especialistas.

La no disolución del Estado queda como metáfora de la lógica de los cambios históricos en Justo. El problema del Estado no es estructural, no se trata de un andamiaje representativo de un tipo de sociedad (en este caso, capitalista). Por el contrario, la cuestión estatal es instrumental, funcional: con el pasaje de la democracia burguesa a la democracia obrera, el Estado es democratizado, deja de ocuparse del gobierno y la represión, y pasa a administrar la república cooperativa.

La suerte del Estado condensa la relación entre lo político y la sociedad: hay transformación, pero sin negación de lo dado. Sólo se trata de profundizar las tendencias positivas existentes. El Estado, que merced al avance técnico-económico capitalista (tendencia positiva de lo social) ha dejado de ser un aparato de pura dominación de clase, pierde sus últimos rasgos de



Estado de clase (dado el fin de la propiedad privada) y con ellos su función de gobierno y de represión. Al cambiar de funciones, en tanto es ahora administrado por una nueva clase portadora de nuevas aptitudes, se resuelve la cuestión de su transformación, tal como sucede con la sociedad que le dio vida.

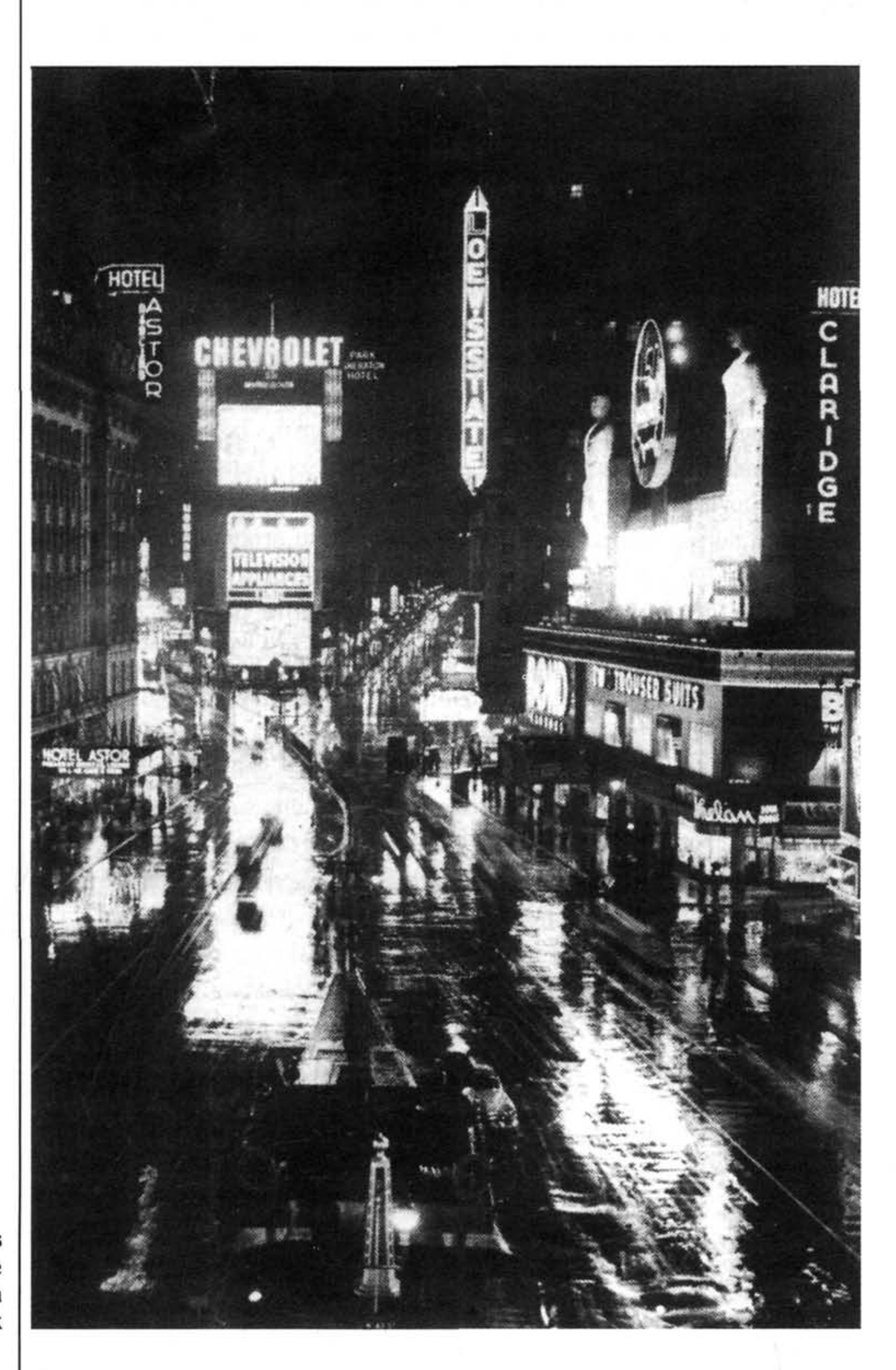
En la medida en que lo político, dentro de la perspectiva de Justo, se define a partir de la impronta de su rol como superestructura y, a la vez, en función de constituir un hacer que se realiza en el interior de una totalidad social dotada de positividad, resulta un obrar que debe conocer la legalidad de la estructura social no para adecuársele sino para transformarla, y debe, asimismo, transformar esa estructura no como un proceso de negación, sino a partir de las tendencias positivas que en ella anidan. Resulta, en fin, un concepto hecho de la coexistencia entre la arquitectura conceptual de Marx y la mirada de Comte.

El edificio marxista, levantado sobre el terreno positivista. La relación estructura-superestructura, la lucha de clases, la transformación como proceso de maduración objetivo-subjetivo, la clase como sujeto histórico, todo ello desenvolviéndose en el interior de una estructura social armónica, equilibrada aun en la lucha, regida por una legalidad despojada de contradicción interna, en fin, dotada de una positividad que alienta su propia transformación.

El concepto de política en Justo resume la resistencia de la mirada comteana a ser desalojada por la óptica crítico-negativa presente en Marx. Atestigua, en definitiva, un tránsito inconcluso: el que va de Comte a Marx.

Javier Franzé

Broadway, en los años de la estancia de García Lorca en Nueva York





Las conferencias de García Lorca en América

Para Mario Hernández

Los hechos son suficientemente conocidos, pero vale la pena recordarlos como punto de partida y marco de las consideraciones que seguirán. Federico García Lorca llega a Nueva York desde Southampton el 25 de junio de 1929. Va acompañado por Fernando de los Ríos, quien probablemente sugirió la idea del viaje[1]. Esta «huida» de Lorca fue apoyada y financiada por el padre del poeta, que había pedido consejo a Rafael Martínez Nadal acerca del estado de su hijo, afectado, según este último, «quizá de un poco de depresión»[2]. Durante ese verano, García Lorca será estudiante en la universidad de Columbia hasta su marcha, entre agosto y septiembre, primero al Lago Eden, en el estado de Vermont, con Philip Cummings, y luego a las Montañas Catskill con Ángel del Río. Del resto de 1929, el hito más significativo de su estancia es la fiesta en honor de Antonia Mercé, *La Argentina*, organizada por el Instituto de las Españas, en la que el escritor leyó varios textos de *Poema del cante jondo*, luego publicados en el texto del homenaje.

En el invierno de 1930 dará sus dos conferencias neoyorquinas: el 21 de enero diserta sobre «Las nanas infantiles» en Vassar College, y el 10 de febrero, en el transcurso de un homenaje que le dedica el Instituto de las Españas, habla sobre «Tres modos de poesía». La presentación corrió a cargo del catedrático de la universidad de Columbia, Federico de Onís. Lorca expuso una versión de su conferencia «Imaginación, inspiración, evasión», estrenada en Granada en octubre de 1928 y que también había leído en Madrid meses después.

El 7 de marzo marcha a La Habana invitado por la Institución Hispanocubana de Cultura. Entre el 9 de marzo y el 6 de abril pronunciará en el Teatro Principal de la Comedia de dicha capital las siguientes conferencias: «La mecánica de la nueva poesía», que presentó el poeta y crítico

[1] *Para la introducción biográfica,* vid. *I. Gibson,* Federico García Lorca *(2 vols.), Barcelona, Grijalbo, 1985-87; M. Laffranque, «Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca», en I. M. Gil (ed.),* Federico García Lorca, *Madrid, Taurus, 1973, pp. 411-459; y A. del Hoyo, «Cronología», en F. García Lorca,* Obras completas, *III, Madrid, Aguilar, 1986[22], pp. 1091-1104. Las conferencias lorquianas son citadas por esta edición, salvo indicación en contra, y a ella remiten las páginas tras los textos.*

[2] *Citado por Gibson,* ob. cit., *t. I, p. 593.*

Francisco Ichaso y supuso una reelaboración de «Imaginación, inspiración, evasión»; «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII» (12-III), acerca de Petro Soto de Rojas; «Canciones de cuna españolas» (16-III); «La imagen poética de don Luis de Góngora» (19-III), y «La arquitectura del cante jondo». Hay que decir que la mayor parte de tales charlas se habían dado anteriormente en Granada, en un intento de «sacar a su ciudad natal de su larga somnolencia»[3]. Sin embargo, ahora importa más advertir del extraordinario interés que despertaron estos actos en La Habana. Al respecto, Gibson comenta: «Era un éxito que el poeta, posiblemente, había previsto, toda vez que en Nueva York ya había podido apreciar el impacto que ejercía su duende personal sobre una variada gama de gentes hispanoamericanas, además de sobre yanquis de ambos colores»[4]. Al margen de que estas observaciones sean en algún momento poco matizadas, quiero llamar la atención sobre la palabra «duende», con la que el historiador define este tipo de intervenciones públicas del poeta, porque más tarde habrá de ocuparme lo que el propio creador teoriza en torno al «duende». En cualquier caso, una prueba más del entusiasmo que suscitaron es que algunas de ellas fueron repetidas o, más bien, actualizadas en la ciudad de Cienfuegos en fechas ulteriores[5]. El autor de *Poeta en Nueva York* abandonó La Habana el 13 de junio de 1930.

Lorca volvió a América en 1933. La causa inmediata del viaje fue el estreno en Buenos Aires de *Bodas de sangre* por la compañía de Lola Membrives[6]. En una entrevista concedida al periódico *La Nación* en diciembre de ese año, el escritor decía: «Hay quien afirma que yo soy un autor para Lola Membrives y que esta gran artista es una actriz para mí; es muy posible que esta afirmación sea un acierto rotundo»[7]. Sin duda, sus relaciones son más complejas de lo que da a entender entonces Lorca y ahí están para confirmarlo las diferencias entre ambos sobre el estreno de *Yerma*. En cualquier caso, lo que parece obvio es que la gira sudamericana de Federico García Lorca fue un paseo triunfal en toda regla[8].

El granadino llega a Buenos Aires el 13 de octubre de 1933. El 25 se estrena en el Teatro Avenida *Bodas de sangre;* el 1 de diciembre en el mismo lugar Lola Membrives representa *La zapatera prodigiosa* y el 12 de enero de 1934, en función de gala en homenaje a esta actriz, su compañía pone en escena *Mariana Pineda*, también en el Avenida. La culminación de esta avalancha de teatro lorquiano llega el 1 de marzo con la reaparición tras una enfermedad de Membrives, que llevará al escenario una función en honor de Lorca. En ella se representaba el primer acto de *La zapatera prodigiosa*, el cuadro final de *Bodas de sangre*, la tercera estampa de *Mariana Pineda* y, por fin, Lorca leyó dos cuadros de *Yerma*. Dos noticias

[3] *F. García Lorca,* Conférences. Interviews. Correspondance *(traduit de l'espagnol par A. Belamich), Paris, Gallimard, 1960,* apud *A. Soria Ortega, «La prosa de los poetas (Apuntes sobre la prosa lorquiana)», en* De Lope a Lorca y otros ensayos, *Universidad de Granada, 1980, pp. 213-297, p. 275.*

[4] *Gibson,* ob. cit., *t. II, p. 88.*

[5] *El 7 de marzo lee «La imagen poética de don Luis de Góngora» y el 5 de junio «La mecánica de la nueva poesía».*

[6] *M. García-Posada, «García Lorca en Uruguay»,* Triunfo, *21-22 (1982), pp. 82-88, pp. 82-83.*

[7] *«La nueva obra de García Lorca» (29-XII-1933), en* Treinta entrevistas a Federico García Lorca *(Ed. de A. Soria Olmedo), Madrid, Aguilar, 1989, p. 150.*

[8] *A. Sánchez Vidal,* Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin, *Barcelona, Planeta, 1988, p. 261.*



más completan la trama de relaciones de nuestro literato con el teatro porteño durante este viaje: el 3 de marzo, en el Teatro de la Comedia, la compañía de Eva Franco representa por primera vez la versión que García Lorca realizó de *La dama boba* de Lope de Vega. La obra llevaba el título *La niña boba.* Y ya en vísperas de su partida hacia España, el 26 del mismo mes, durante una sesión de marionetas en el Teatro Avenida que ofrecieron el decorador catalán Manuel Fontanals y Lorca, se incluye el *Retablillo de don Cristóbal.* En realidad, se trató de una despedida que quería evitar el exceso de sentimentalidad al ser puesta en boca del títere que da nombre a la obra, ese don Cristóbal, como él mismo dice, «el muñeco borracho que se casa con doña Rosita» (p. 455).

Toda esta actividad teatral fue compaginada con una serie de conferencias a las que la bonaerense Sociedad de Amigos del Arte había invitado a Lorca. La primera tiene lugar el 20 de octubre y lleva por título «Juego y teoría del duende». Se trata de un estreno absoluto y supone la culminación de una serie de textos interrelacionados en los que el autor desde hace tiempo desarrolla cuestiones de estética, principalmente «La imagen poética de don Luis de Góngora» e «Imaginación, inspiración, evasión». «Juego y teoría del duende» tuvo tal éxito que fue repetida en el Teatro Avenida el 14 de noviembre y el 22 de diciembre en la ciudad de Rosario. Las otras conferencias en Amigos del Arte fueron «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre» (26-X), «Poeta en Nueva York» (31-X) (que podrían definirse más bien de recitales-conferencia) y «El canto primitivo andaluz» (8-XI). En esta rápida presentación no se puede pasar por alto otro acontecimiento de ese mes, el conocido discurso al alimón que darán García Lorca y Pablo Neruda en honor de Rubén Darío en el PEN Club de la capital argentina. En rigor consistió más bien en un brindis de cierta brevedad, con el adecuado tono lírico, que unía, como en el caso de la charla de Lorca sobre Góngora de 1930, la reivindicación de una figura imprescindible de la historia de la poesía en castellano, al reconocimiento de la distancia que ya separaba a los jóvenes poetas de sus modelos.

Para terminar este enrejado de datos preliminares, es preciso mencionar la excursión que Lorca realizó a Montevideo entre el 30 de enero y el 16 de febrero. En principio parece que el objeto del viaje era terminar *Yerma,* pero al cabo, su estancia en Uruguay no le permitió trabajar demasiado en ese drama y supuso una continuación del fervor popular de Buenos Aires. Además de algunos hechos que no interesaron especialmente a la prensa, como la visita a la tumba del pintor Rafael Pérez Barradas, en la actividad del artista durante ese tiempo destacan tres conferencias que leerá en el Teatro 18 de Julio : «Juego y teoría del duende» (6-II), «Cómo canta una

ciudad de noviembre a noviembre» (9-II) y «Un poeta en Nueva York» (14-II). Lorca partió para España el 27 de marzo de 1933.

Una vez recorridos los principales hitos de los viajes americanos de Federico García Lorca, me detendré con algún detalle en el repertorio de conferencias que pronunció en el transcurso de los mismos. Christopher Maurer abre el prólogo de su edición de las conferencias lorquianas con estas apreciaciones: «Pretendía reivindicar y difundir los valores culturales que consideraba importantes y característicos del arte español; dar expresión a las ideas estéticas que se encuentran de modo implícito en su teatro y en su poesía; ponderar la doble tradición, culta y popular, que nutre su propia obra; explicar el proceso creador y la manera en que se comunican las obras de arte; y abogar por artistas cuyas obras son de difícil alcance para el público»[9]. Los contenidos de las charlas me ocuparán en seguida, pero antes considero que hay que decir dos palabras sobre el especial modo de comunicación que supone la conferencia, así como acerca del momento en que se halla la evolución poética del creador a esas alturas de su trayectoria.

Andrés Soria Ortega considera que «en los Años Veinte, la conferencia (completando su actualización oral con el apéndice de sus reseñas o extractos periodísticos) es el medio más utilizado para una comunicación directa y cara a cara»[10] del escritor con su público, y la figura de Ramón Gómez de la Serna leyendo un larguísimo rollo de papel desde un trapecio del Circo Americano en Madrid un día del otoño de 1923, puede servir como emblema de tal afirmación. Pero conviene dejar al inventor de las conferencias-maleta, a quien habrá que volver a citar más adelante, para centrarnos en la peculiaridad que proporcionó Lorca a este tipo de espectáculo. Y al respecto, el receptor de sus charlas tropieza con lo evidente, a saber, el contagio que sufren de su universo poético.

Por tanto, antes de proseguir es menester que reparemos mínimamente en el punto en que se encuentra la evolución de García Lorca entre 1930 y 1934. La poética que facilita en la antología realizada por Gerardo Diego en 1932 no es demasiado explícita (y ese texto teórico no cambiará en la segunda salida de la obra de Diego en 1934), pero tiene interés citar su párrafo final: «En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema»[11]. Desde luego que Lorca no fue nada inconsciente en sus múltiples actividades creativas, pero me temo que es inexacto que «no pueda hablar de su poesía», sobre todo porque lo hace a menudo en esas conferencias, que no se detienen en los límites de la poesía en general. En efec-

[9] *«Introducción» a F. García Lorca,* Conferencias, *I (Ed. de C. Maurer), Madrid, Alianza, 1984, pp. 9-42, p. 9.*

[10] *Art. cit., p. 273.*

[11] Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea *(Ed. de A. Soria Olmedo), Madrid, Taurus, 1991, p. 485.*



to, en esos actos «muy a menudo se encuentran aliadas la voluntad de divulgación pública y la reflexión sobre su propia estética»[12]. A mi modo de ver, sería lícito hablar incluso de reflexión en torno a su propia lírica.

Pues bien, esa parte de la producción lorquiana, desde 1928 ha entrado en una etapa de claro vitalismo como muestra la frase «Ahora tengo una poesía de abrirse las venas», y se dirige a posturas de compromiso social que pone en evidencia la versión que en 1935 modifica la cita precedente: «En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas *para los demás*» (cursiva mía)[13]. En la encrucijada hacia opciones de solidaridad cada vez mayor se insertan las conferencias americanas de Lorca, que, como todas las suyas, entrarían en lo que Benjamín Jarnés llamó «género mixto», con su punto de ensayo, hasta de narración en determinados pasajes y, sin ninguna duda, de poesía. Una prueba más sobre el particular. En «Imaginación, inspiración, evasión» dice Lorca: «La misión del poeta es esta: animar, en su exacto sentido: dar alma» (p. 258), y al disertar sobre las canciones de cuna señala: «En esta conferencia no pretendo, como en las anteriores, definir, sino subrayar; no quiero dibujar, sino sugerir. Animar, en su exacto sentido» (p. 282). Federico García Lorca consiguió «animar, en su exacto sentido», esto es, dar alma, en sus versos, en sus dramas, en sus dibujos y, también, fuese cual fuere su intención primera, en el conjunto de sus conferencias, y esto simplemente lo logró como poeta que realizaba su misión.

Tres son los textos mayores dentro del *corpus* de los discursos poéticos de Lorca que nos ocupan: el referido a Góngora, sus cavilaciones en torno a la imaginación y la inspiración y, por último, la teoría sobre el duende. He adelantado que entre ellos se vislumbra una íntima dependencia, pero del mismo modo es posible establecer relaciones con las otras conferencias del autor. Así, por ejemplo, en el homenaje a Pedro Soto de Rojas, ya plantea el concepto que será la frontera de sus ulteriores reflexiones sobre el hecho lírico: lo inefable. Se trata de un rasgo de su ciudad; dice: «Granada es apta para el sueño y el ensueño. Por todas partes limita con lo inefable» (p. 252); mas también de una característica de la mejor poesía que surge en ella, como el *Paraíso cerrado para muchos*, pues hay un momento de la obra en que «el poeta deja de una manera original el modo gongorino y adopta un tono romántico al sentirse vencido por lo inexpresable» (p. 254).

Otros dos componentes de sus charlas principales se hallan en «Canciones de cuna españolas». Se trata del fruto de un largo estudio de las canciones populares por toda España, a partir de un trabajo «de campo» de recopilación de nanas[14]. Lo que ahora me importa destacar de tal empresa es, por un lado, su vertiente de indagación en la cultura española, en una especie de nacionalismo intelectual que puede documentarse en otros autores de nuestra presunta vanguardia y que quizás hunda sus raíces en

[12] *A. Soria Olmedo, «Federico García Lorca y el arte»,* Revista Hispánica Moderna, *XLIV (1991), pp. 59-72, p. 60.*

[13] *Citado por A. Soria Olmedo en la «Introducción» a* Treinta entrevistas..., ob. cit., *pp. 5-20, p. 17.*

[14] *Maurer, «Introducción» citada, p. 20.*

el influjo que los autores de la Generación del 14 ejercieron sobre los más jóvenes (ni que decir tiene que esta exploración de la cultura autóctona es perfectamente compatible y se enriquece con el obvio cosmopolitismo de estos autores); y por otro lado, quiero llamar la atención sobre el papel crucial que desempeña, en el mundo de las canciones de cuna, el dolor: «España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños» (p. 284), y a guisa de explicación aclara luego: «Un muerto es más muerto en España que en cualquier otra parte del mundo» (p. 285). Lo español y la muerte serán imprescindibles al iluminar la esencia del duende.

La conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora» data de 1926 y se estrenó en el recién fundado Ateneo granadino. Pero Lorca revisa el texto para la lectura del mismo en La Habana el año 1930. El resultado supone dejar un tanto el entusiasmo anterior y dar paso «a una mayor precisión crítica»[15]. García Lorca reconoce que el autor cordobés realizó una revolución lírica en las letras españolas de su tiempo: «Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes»[16]. Pero de forma diáfana su elogio tan sólo es parcial y, por ello, aunque no los exponga explícitamente, encuentra reparos en la tarea del escritor barroco. Señala que «él amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables»[17], o más abajo: «Góngora es un poeta esencialmente plástico, que siente la belleza del verso en sí misma y tiene una percepción para el matiz expresivo y la calidad del verbo hasta entonces desconocida en el castellano. El vestido de su poema no tiene tacha»[18].

Ahora bien, sobre todo interesan aquí los lazos que pueden establecerse entre esta defensa del autor de las *Soledades* y posteriores estudios de estética por parte de Lorca. Luis de Góngora es el poeta de la imaginación, más aún: Lorca reconoce que «su mecánica imaginativa es perfecta»[19]. Sólo que, de nuevo, esto es una crítica encubierta. En efecto, como veremos en seguida, la imaginación en poesía es capital, el punto de partida inexcusable, pero quedarse en ella, y esto le sucede a Góngora, limita enormemente las posibilidades líricas de un literato. Además hay que tener en cuenta una coincidencia probablemente muy premeditada. La conferencia «Imaginación, inspiración, evasión» fue titulada en La Habana «La mecánica de la nueva poesía»; pues bien, en ella García Lorca pone en práctica principalmente una crítica de la mera imaginación. Por tanto, respecto a este concepto existe una coherencia plena entre las dos charlas.

No ocurre lo mismo con la «inspiración». Al hablar de Góngora, Lorca la valora de forma distinta a como lo hace en «Tres modos de poesía» o

15 Ibíd., *p. 29.*
16 *«La imagen poética de don Luis de Góngora», en F. García Lorca,* Conferencias, *I,* ob. cit., *p. 97.*
17 Ibíd., *p. 99.*
18 Ibíd., *p. 122.*
19 Ibíd., *p. 102.*



en «La mecánica de la nueva poesía». Al hilo de sus consideraciones gongorinas, el conferenciante dice: «El estado de inspiración es un estado de recogimiento pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión y el concepto para que se clarifiquen (...) La inspiración da la imagen pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra»[20]. El «vestido» del poema, que en alguna cita anterior servía para restringir el alcance de la obra de Luis de Góngora, en esta última resulta especialmente valorado; por contra, la inspiración que aquí se presenta como insuficiente, en otras conferencias lorquianas será el ideal que perseguirán los más altos poetas.

En consecuencia, puede decirse que en el pensamiento de Lorca expuesto en los discursos de poética comentados es posible apreciar ciertas «incongruencias». Quizás ello se deba a que las charlas de nuestro autor nunca se concibieron como un tratado compacto y riguroso de teoría literaria ni estética; pero, a mi modo de ver, también conviene tener presente la misma naturaleza de las ideas de Lorca sobre la poesía, que, como corroboraremos al final, es en sí misma una contradicción. Y no insistiré más en la trascendencia del factor poético dentro del espectáculo que suponía toda conferencia de Federico García Lorca. No extrañará, pues, que la mayor crítica del granadino a Góngora consista en que «es un poeta de una pieza y su estética es inalterable, dogmática»[21].

Para acabar con este texto, traeré una muestra más de la lucha de Lorca por definir los entresijos de la poesía. Se trata casi de un matiz de estilo, pero, creo, harto significativo. Dirá que Góngora, el poeta de la imaginación, encierra a un «enemigo del misterio, sediento de agudas aristas donde se hiere las manos»[22]; pues bien, la imagen de tener las manos en algo doloroso vuelve con un contenido totalmente distinto en «La mecánica de la nueva poesía»: «La imaginación es la que ha inventado los cuatro puntos cardinales (...), pero no ha podido nunca abandonar sus manos en las ascuas sin lógica ni sentido donde se mueve la inspiración libre y sin cadenas» (p. 269). Y es que la poesía es dolor, más aún lucha, como dirá al intentar cazar al duende, con los avances y retrocesos lógicos en una exploración dentro de un territorio tan desconocido y contradictorio como lo inefable.

Como se ha dicho, Lorca leyó dos versiones de «Imaginación, inspiración, evasión» en su primer viaje americano: en Nueva York, la titulada «Tres modos de poesía»; y en La Habana, «La mecánica de la nueva poesía». Lamentablemente de ninguna de las versiones de esta conferencia queda el texto del escritor y sólo son conocidas a través de reseñas periodísticas. El comienzo de la que aparece en el diario *La Prensa* nos ha de ser familiar: «su credo actual, indefinido, según él dice, sin posición de dogma es-

[20] Ibíd., *p. 111.*
[21] Ibíd., *P. 118.*
[22] Ibíd., *p. 111.*

trecho, pero que a pesar de estas sus confesiones, todo el tiempo le vemos que fija y define, en posición de fe provisional, pero de fe al fin» (p. 266). Lo que sigue, tras este rechazo de actitudes inalterables en los pagos de la lírica, no serán tres modos de poesía, sino dos, los que plantean la imaginación y la inspiración.

La poesía imaginativa implica el descubrimiento del mundo, es decir, la base de toda poesía; se materializa en metáforas que controla la razón y comporta orden y límite. Ahora bien, el alarde de técnica que entraña este primer modo, difícilmente producirá emociones, con un lastre añadido: «La imaginación (...) está vencida en todo momento por la bella realidad visible» (p. 267); de manera que ese mundo que fue un comienzo necesario e inevitable, se transforma en el enemigo del que el poeta ha de liberarse. Para lograrlo, el creador cuenta con el camino de la inspiración. En las reseñas de la lectura que hizo de la conferencia en Madrid, publicadas por *El Sol* y *El Imparcial* el 16 de febrero de 1929, se señala como un requisito para alcanzar ese estado que el sujeto rechace «con vehemencia toda tentación de ser comprendido» (pp. 263 y 265). Semejante premisa está ausente de los artículos que relatan las versiones americanas, quizá porque Lorca evoluciona hacia fórmulas en las que la comunicación adquiere mayor protagonismo.

En cualquier caso, la clave para explicar la inspiración, el segundo modo, yace en el amor. En el estadio imaginativo, el individuo quiere, o mejor, se debate en un derrotado «quiero y no puedo» (p. 270); con la inspiración, va del querer al amar. Eso supone libertad, pureza y, en definitiva, evasión. No parece aclarar Lorca que con ella estemos ante otro modo diferente de poesía. Más bien la lírica «evasiva» expone una consecuencia de la inspiración, consecuencia que tiende a producir emociones intensas, lo que no deja de ser un punto de llegada bien romántico. Recuérdese, por ejemplo, que en el manifiesto más breve y más audaz del romanticismo dramático en España, según Aristide Rumeau[23], es decir, el prólogo de Larra al *Macías*, Fígaro define a su héroe como un hombre que ama «y nada más»[24].

Pues bien, el neorromántico Luis Cernuda, en sus lúcidos y arbitrarios *Estudios sobre poesía española contemporánea*, hace un comentario sobre la escritura lorquiana que puede ayudar en la explicación de una teoría que tiene en ocasiones demasiado de prosa poética y depende no poco de la práctica poética del conferenciante; él habla de «esta obra tan sensual y tan sentida, en la cual se diría que la inteligencia apenas tiene parte y todo se debe al instinto y a la intuición»[25]. Por su lado, Marie Laffranque, al analizar las ideas estéticas de Lorca, dirá que para él la poesía es evasión fuera de un mundo hostil para vivir[26], lo que parece difícil no

[23] *A. Rumeau, «Le théâtre à Madrid à la veille du romantisme (1831-1834)», en* Hommage à Ernest Martinenche. Etudes Hispaniques et hispanoaméricaines, *París, Ed. D'Artrey, s. a., pp. 330-346, p. 346.*

[24] *M. J. de Larra,* Macías, *en* Teatro: No más mostrador. Macías *(Ed. de G. Torres Nebrera), Badajoz, Universidad de Extremadura, 1990, p. 190.*

[25] Estudios sobre poesía española contemporánea *(1957), en* Prosa completa *(Ed. de D. Harris y L. Maristany), Barcelona, Barral, 1975, p. 446.*

[26] Les idées esthétiques de Federico García Lorca, *París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, p. 314.*



relacionar con la ruptura entre sujeto y objeto, entre el yo y el mundo al cabo, que René Wellek explora para definir el romanticismo[27]. Y hace poco Andrés Soria Olmedo sentenciaba: «El medio para llegar a la evasión es la inspiración, entendida al modo romántico, como "don inefable"»[28]. Con la mención de la inefabilidad hemos de nombrar a los autores emblemáticos de los dos modos de poesía: Góngora y San Juan de la Cruz, «el primero, maestro de la imaginación lógica, el segundo, inspirado sublime» (p. 271) y, sin duda, conocedor de lo inexpresable.

Así podemos acceder por fin a la piedra angular de las reflexiones lorquianas sobre la poesía, su conferencia «Juego y teoría del duende». La vinculación con la charla anterior es tan evidente que Laffranque considera que estamos ante una versión modificada, desarrollada y enriquecida de «Imaginación, inspiración, evasión»[29]. Conviene recordar la circunstancia de su estreno: «Con ninguna conferencia suya, de hecho, hubiera podido Lorca entrar con mejor pie en la sociedad porteña. Y ello porque, al discurrir sobre el duende, el poeta no sólo hablaba de su concepto de las fuentes del arte andaluz sino, en realidad, de su propio yo poético. Ello prestaba a esta conferencia un estremecimiento y hasta un escalofrío no tan presentes en sus otras charlas, y que se transmitían sin fallo al auditorio»[30].

Aparentemente Lorca proponía una aproximación un tanto romántica a la naturaleza del «genio español», adecuada para el lucimiento ante extranjeros[31]. El «duende» resulta el motor de la evasión a la que alude el poeta en la conferencia anterior, con una compensación interesante a la lucha que conlleva: «la seguridad de ser amado y comprendido, (...) acceder a la comunicación»[32]. Ahora bien, recuérdese que una premisa para llegar a la inspiración fue la renuncia a ser comprendido. Algo se ha avanzado ya para dilucidar estos simulacros de inconsistencias con que Lorca salpica sus discursos; Maurer, sin hacer especial hincapié en ellos, coadyuva en la explicación al hablar de que la estética lorquiana es dialéctica[33]. Sin duda hay que estar de acuerdo al respecto, lo mismo que en su apreciación sobre las intenciones del granadino en el «juego y teoría» (en este orden) alrededor del duende: «dar al público una viva demostración del arte enduendado»[34]. En efecto, ha de quedar de relieve, antes de proseguir, que buena parte de la capacidad de comunicación del texto de referencia procede de que exhibe una teoría que pone en práctica en la misma disertación, no sólo con ejemplos, sino que «juega» y «teoriza» simultáneamente. Podría decirse que nos encontramos ante un texto literario que contiene su propia crítica y que, por ello, se inserta en los cauces de la modernidad[35].

Federico García Lorca aludió al duende en varias entrevistas bonaerenses. En *El Correo de Galicia* subraya el componente geográfico del concepto: «Qué profunda y qué respetable es la diferencia que existe entre Anda-

[27] *«Revisión del romanticismo» (1963), en* Historia literaria. Problemas y conceptos *(Selec. de S. Beser), Barcelona, Laia, 1983, pp. 177-193, p. 193.*

[28] *Art. cit., p. 70.*

[29] Ob. cit., *p. 115.*

[30] *Gibson,* ob. cit., *t. II, pp. 271-272.*

[31] *A. Soria Olmedo, art. cit., p. 71.*

[32] Ibíd.

[33] *«Introducción» citada, p. 41.*

[34] Ibíd., *p. 38.*

[35] *Cfr. O. Paz, «Una de cal...», en O. Paz y J. Marichal,* Las cosas en su sitio (sobre la literatura española del siglo XX), *México, Finisterre, 1971, pp. 27-60, pp. 34-35.*



lucía y Galicia, y cómo existe, sin embargo, una corriente subterránea de subconsciencia, un eje espiritual que ata a sus hombres: el duende de quien hablo en mi conferencia y que se manifiesta en un gesto, en un sonido, en una actitud, y, sobre todo, en un sentimiento, cuya forma y fondo sería larguísimo de explicar»[36]. Y es que, al abrir su charla con la humildad que antes señaló como característica de la inspiración, Lorca avisa: «Voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España» (p. 306). No insistiré más en lo que ahí se encuentra de pesquisa sobre lo español, tan sólo añado que esta conferencia encierra un resumen «de las artes de expresión hispánica en su panorama existencial»[37]; y la nota que termina de iluminar esta parte del problema: «España está en todos los tiempos movida por el duende (...) como país de muerte. Como país abierto a la muerte (...) Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo» (p. 312). La última frase merece compararse con otra ya mencionada a cuento de las canciones de cuna: «Un muerto es más muerto en España que en cualquiera otra parte del mundo» (p. 285).

Por lo demás, Lorca no descubre a su público qué sea el duende, ni lo pretende, porque «el duende es ese *misterio* magnífico que debe buscarse en la última habitación de la sangre»[38] (cursiva mía). Por tanto, ha de contentarse con un fracaso anunciado y digno, en su cortejo, de lo esencial en el arte. Asedia el misterio, lo busca y describe círculos para aproximar a sus oyentes, sabedor de que no podrá ir más allá. La estrecha colaboración con la muerte implica que el duende aporta dolor, que «hiere» al artista en pugna con él (p. 315). Llegamos a un matiz básico. La lucha. García Lorca vuelve repetidamente sobre ella: «el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar» (p. 307), «todo artista (...) cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende» (p. 308), en último término: «La verdadera lucha es con el duende» (p. 309). La dialéctica de la que habló Maurer, las contradicciones, más o menos reales, a las que atendían las conferencias de Lorca y a las que conducirá, a la postre, mi trabajo, sólo se entienden en medio de la lucha. Tal pugna es más lancinante en determinadas manifestaciones artísticas, «en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto» (p. 311), pero lo que no dice Lorca es que el arte de encantar, o «enduendar», a un auditorio, con una conferencia, por ejemplo, también entraba en el lote. Él no lo dice, pero sí lo hace. Y una observación final sobre este texto: la lucha llega al límite de la tensión cuando «las formas se

[36] *«Un rato de charla con García Lorca» (22-X-1933), en* Treinta entrevistas..., ob. cit., *p. 123.*

[37] *A. Soria Ortega, art. cit., p. 275.*

[38] *«Federico García Lorca y el duende» (12-XII-1933), en* Treinta entrevistas..., ob. cit., *p. 133.*



funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles» (p. 315), es decir, cuando topamos con lo inefable.

Ramos-Gil opina, con acierto, que toda la poesía lorquiana gira en torno a esta palabra[39]. Sólo que ahora prefiero insistir en una coincidencia con Gómez de la Serna. Ramón publica «Las palabras y lo indecible» en 1936. No pretendo sino llamar la atención sobre un punto en común de las respectivas teorías estéticas de estos primeros espadas de nuestra literatura contemporánea. Christopher Maurer cuenta con un artículo en el que alude a las deudas de Lorca con el ramonismo, principalmente respecto a la greguería[40]. Por otro lado, es curioso comprobar que por las mismas fechas y separadamente ambos creadores reparan en idéntico límite. Ramón dirá que «la nueva poesía (...) se ha decidido a afrontar la verdad de lo indecible»[41], y algo más abajo introduce en su caótico ensayo dos componentes a los que Lorca también recurrió: «sentiremos cuándo la obra ha sido hija de la inspiración y del genio (...) Poesía equivale a evasión»[42].

La última conferencia que traigo a colación es «Un poeta en Nueva York», que Lorca había leído antes de Buenos Aires en la Residencia de Señoritas de Madrid en el final del invierno de 1932. Para certificar que el poeta era capaz de convocar al duende en los momentos más dispares, propongo la lectura de una magnífica entrevista aparecida por esas fechas en *Blanco y Negro,* en la que contó con la complicidad del periodista Luis Méndez Domínguez y que ofrece la misma estructura que la conferencia neoyorquina. En todo caso aquí sólo es posible rescatar una frase que nos pone sobre aviso respecto al modo que posee Lorca de mirar, o vivir, la ciudad: «Mi observación ha de ser, pues, lírica»[43].

Al cabo, esta charla, como ya dije, tiene su parte de recital, y en ella aparecen elementos de sobra conocidos: «Yo no vengo hoy para entretener a ustedes (...) Más bien he venido a luchar. A luchar cuerpo a cuerpo con una masa tranquila, porque lo que voy a hacer no es una conferencia, es una lectura de poesías, carne mía, alegría mía y sentimiento mío» (p. 347), añade: «quiero con vehemencia comunicarme con vosotros» (repárese en que abandona el «ustedes») y, para ello, lo primero que conviene hacer «es pedir ayuda al duende» (p. 348). Lorca dejó en diversas charlas algunas pistas sobre sus mecanismos de conferenciante, pero la empresa de intentar reconstruir las fórmulas empleadas por él a la hora de ponerse frente al público resulta desalentadora, porque todo el espectáculo dependía demasiado de «un cuerpo vivo que interprete», como un baile, o un cante, o una faena de Ignacio Sánchez Mejías, y es que el duende y los toros tienen mucho que ver, como sugirió el propio poeta.

He de terminar. A lo mejor el único modo de encubrir un tanto el fracaso de esta misión imposible sea hablar de la magia que late en la prosa lor-

[39] Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos, *Madrid, Aguilar, 1967, p. 64.*

[40] *«García Lorca y el ramonismo»,* Boletín de la Fundación Federico García Lorca, *5 (1989), pp. 55-60.*

[41] *«Las palabras y lo indecible» (1936), en R. Gómez de la Serna,* Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte *(Ed. de A. Martínez-Collado), Madrid, Tecnos, 1988, pp. 184-200, p. 191.*

[42] Ibíd., *p. 196.*

[43] *«"Irse a Santiago..." Póema en Nueva York en el cerebro de García Lorca» (5-III-1933), en* Treinta entrevistas..., ob. cit., *p. 49.*



quiana[44], o coleccionar algunas vacilaciones o incoherencias del conferencista. Pero semejante álbum, por extenso que fuese, no tendría nada de particular. Lorca se cubrió las espaldas cuando señalaba que «la luz del poeta es la contradicción» (p. 264), o al decir que «Estoy en un plano poético donde el sí y el no de las cosas son igualmente verdaderos. Si me preguntan ustedes: "¿Una noche de luna de hace cien años es idéntica a una noche de luna de hace diez días?", yo podría demostrar (y como yo otro poeta cualquiera, dueño de su mecanismo) que era idéntica y que era distinta de la misma manera y con el mismo acento de verdad indiscutible» (p. 283). Y esto ocurre porque el arte de Lorca surge con la conciencia plena de la agónica y contradictoria condición humana[45]. Luis García Montero sitúa perfectamente la raíz última de todo esto, al nombrar «el signo del poeta en la estirpe lírica contemporánea, intuir la frustración y la muerte, la apuesta y el fracaso (...) vivir en los argumentos de lo desconocido»[46]. Pero todavía más, quizá; junto a todo lo anterior, también hay que considerar que, como el propio interesado estableció, con la inspiración y el duende nos hallamos en los predios del amor (él dice que con duende «es más fácil amar, comprender, y *es seguro* ser amado», p. 315, subraya Lorca), de manera que puede que debamos pensar que estos discursos poéticos entrañan menos una lección estética que una educación sentimental.

José Enrique Serrano Asenjo



[44] *M. T. Babín, «La prosa mágica de García Lorca»,* Asomante, *XVIII (1962), pp. 49-69,* apud *A. Soria Ortega, art. cit., p. 272.*

[45] *Maurer, «Introducción» citada, p. 42.*

[46] *«Introducción» a F. García Lorca,* Poema del cante jondo *(Ed. de L. García Montero), Madrid, Espasa Calpe, 1990[8], pp. 11-40, p. 18.*



Poesía y paisaje: exceso e infinito

¿Cómo se relacionan el poeta y la poeta con el paisaje, claramente el otro mundo, el mundo del afuera? Parecerá delirante colocar como objetos de una misma reflexión las escrituras de Juan L. Ortiz y Alejandra Pizarnik. Pero se trata del discurso del delirio: un exceso del orden de la pasión, que lleva a un *fuera de sí,* se desencadena en la proliferación y se suspende en la muerte. Encuentro esta figura en la trama de ciertas lecturas que me han impresionado por su superficie de contacto: *El erotismo* de Bataille, *La historia de la locura* de Foucault, *El pensamiento y lo moviente* de Bergson. La vuelvo a encontrar en la literatura mientras leo alternadamente la poesía de Juanele y la de Alejandra: un exceso de fuerza que se expande en movimientos contrarios. Si en el caso de Juanele estamos frente a un cuerpo expuesto a la «pesadilla de la luz», a una intensa percepción del afuera que desemboca en la pérdida de sí en el fluido fantasmal de la materia, en el caso de Alejandra, la obsesión está en la noche, y el fugaz contacto con el paisaje es aprisionado en un efecto de arrastre hacia el adentro: la percepción se arremolina frente a la figura fantasmática del cuerpo inerte, melancólico.

Todo cerrado y el viento adentro

Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades (p. 49).

En *Extracción de la piedra de la locura* (1968) seguimos la secuencia de breves poemas que se presentan oscuramente como el inicio de un relato suspendido: en realidad, el regreso circular a un acontecimiento que preci-



pita a la que habla («cantora nocturna», «linterna sorda») en el exilio, el espacio de la noche-cripta que como en Kafka se confunde con la escritura. Desde allí, prisión o jaula, se pierde el contacto con el afuera o el afuera aparece arrastrado hacia la que tiene los ojos cerrados: «llovió *adentro* de la madrugada» (19), «La infancia implora *desde* mis noches de cripta»: si hay muros, paredes y puertas cerradas, allí se da también el espacio de la lucha: entrar o salir, el forcejeo con la nueva sombra: «Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas» (18). *Mis ojos* como un umbral hasta donde se desenvuelven las cosas afantasmadas: es la ceguera de un antiguo lugar (no-lugar) que fue martillado y no tiene luz.

En la noche-cripta, la voz es atravesada por la voz de las otras: insistencia llamativa en el plural femenino (damas solitarias, damas de rojo, madres de rojo). Allí no se es porque la propia voz ha sido expropiada y aparece para sí misma como un canto lejano. Es la voz de aquella niña-joven animal (la «misteriosa autónoma» del poema «Nuit du coeur»), que ha sido arrasada y que constituye el verdadero lugar desde donde se puede renacer al contacto con el mundo: «He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz».

De este modo, la yacente, la pequeña muerta reitera una y otra vez el acontecimiento y se encuentra frente al silencio como muro. El silencio muro-hendija tiene precisamente ese carácter doble, ambivalente: es el tabique de la cripta, el lugar de la muerte, y la posibilidad de hablar, de prestar el oído al viento. En el primer sentido, el silencio corre pegado al lenguaje como institución: «Cuando a la casa del lenguaje se le vuelan los tejados/ y las palabras no guarecen, yo hablo» (21). El lenguaje, entonces, como casa (familia, cerrada protección de la niña vieja) debe perder su techo y *no guarecer:* esto es, transformarse en *guarida:* único lugar del habla para la misteriosa autónoma, libre, desbocada animal: allí es posible decir *loba* como yo.

Pero la muerte viene a sellar en un movimiento continuo las hendijas de la cripta: «La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante» (22), se dice: es el canto de las sirenas que resuelve en descanso, en melancolía del cuerpo inerte, aquello que debe resistir en la lucha. Por eso, el cuerpo enajenado se convierte en objeto para los otros: la que habla no mira, *es mirada* o cantada o hablada. En «Sortilegios» se coloca en «el lado más interno de mi nuca» (23), allí donde se posa la mirada de los otros, la succión vampírica de la propia sangre en boca de las madres de rojo, puro flujo de sangre y baba: «vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río» ... «y yo me quedo como rehén en perpetua posesión».

La escena se arma con el rey muerto y la reina (escena que se dispara hacia *El infierno musical* y *Textos de sombra* en los que el rey ya estará



como falta y junto a la niña se disponen la muñeca, la reina loca, la muerte: el plural femenino de las *damas desoladas*). Pero aquí, en «Sortilegios», la sangre —como el silencio— corre doblemente. La del asesinato del rey y la de la succión vampírica de las madres de rojo. En el medio, la niña sola como rehén del enrejado institucional: la cripta-prisión que impide salir a la multiplicidad del mundo, allí atrapada en el tejido del triángulo edípico: allí el cuerpo pulsional se transforma en cadáver.

La misma acción vampírica de las madres de rojo se actualiza en el lenguaje de los textos: una acción de arrastre de lo que puede ser percibido en el afuera hacia los lugares de la escena interior: allí donde es necesario recomponer las partes del cuerpo borrado o rigidizado en cadáver. «El perro del *invierno* dentellea mi sonrisa»: aquello que es dato del afuera y del paisaje —invierno— aparece desdibujado en la imagen fantasma del *perro* resuelta además en acción sobre un interior. Es que allí todo se disuelve frente a la presencia desdoblada, figura fantasmática testigo del acontecimiento:

Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero/ con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo/ y con un sombrero de hojas secas (27).

Arrastraba: el poema habla de la misma acción y de un umbral, muro, tabique, espejo que divide en simetría al cuerpo vivo del cuerpo muerto. Quizá fuera posible hacer estallar el espejo-tabique que solidifica la mirada que se tiende al exterior: y contra aquél choca y se refracta en esa presencia muda que devuelve a las niñas su propia imagen disfrazada, sus máscaras de muñeca de yeso, con «Boca cosida. Párpados cosidos» (43). Pero el fluido es vampirizado y detenido en la superficie lisa del espejo. Recuperar el cuerpo entero, previo al acontecimiento, el cuerpo del puro deseo, será la empresa señalada ya como imposible desde la misma escritura: «y siempre el jardín de lilas del otro lado del río».

Así el asesinato del rey que flota en el río marca el acontecimiento del asesinato de la niña, la cacería de la misteriosa autónoma: una vez armada la escena, el jardín de lilas quedará para siempre aprisionado allá, del otro lado. Y con él, todo el paisaje posible, todo el contacto feliz y pasional con el mundo del afuera, replegado en la noche de la cripta: la escritura, la ceguera como única vía posible para resistir al exilio. Por eso se teme al amanecer («en pequeñas canciones/ miedosas del alba», 30): porque en ese instante empieza el desvelo de la luz natural, cuando aún no ha sido posible lograr el destello en la pura noche. Por eso, «El sol, el poema» como título de un texto en travesía hacia «el agua natal». En Pizarnik, el exceso está del lado de una obsesión: viajar hacia la niña, hacia el agua animal cuando todavía se estaba al acecho del rapto. Reconstruir esa errancia

es reconstruir un cuerpo vivo y pulsional, y escucharse en las voces que le devuelven el afuera:

El misterio soleado de las voces en el
parque. Oh tan antiguo (31).

Con los ojos de esta ceguera natural, Arturo Carrera vio la escritura de Pizarnik como una constelación en la noche negra del espacio. Poema y estrella, poema y sol son centros que insisten en irradiar una luz propia cuando toda luz exterior fue negada; y dibujan además, en la superficie de la página, el rastro, las huellas de un pequeño animal blanco.

El afuera, entonces, aparece siempre como esa bella lejanía narrada en los muros y el silencio: hay que saber leer y escuchar, resistirse a la imagen de la escena armada y de las voces lapidarias. La escritura epigramática de Pizarnik no se equivoca cuando dice: «No hay silencio aquí/ sino frases que evitas oír». La lucha contra el exilio consiste en extraer de la noche cerrada los signos de la propia luz.

El discurso del delirio (el único posible hoy en la literatura, afirmaba Foucault, allá por 1964)[1] discurre así con precisión entre las cuatro paredes de su ceguera natural, obsesionado ante un objeto y echando alas frente a las contingencias del mundo organizado del trabajo. A solas con el lenguaje, en la noche, será posible iluminarse para recuperar el mundo en un movimiento que se abra a la multiplicidad y al infinito: detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. El muro y la jaula que aprisionan a la muñeca signan el nacimiento del otro jardín, el artificial, el de las máscaras: llanto, muerte, «mímica de las ofrendas» en un desdoblamiento que segmenta y articula un discurso que se añora como única fluencia: «al discurso de aquella que soy/ anudada a esta silenciosa que también soy». Se lucha para romper el desdoblamiento de aquella que partió (se partió) en la escena triangular del Edipo y estallar en el silencio otro, que todo lo contiene, en la mutación de la luz paso a paso en el color del arco iris. Para eso, mirar obsesivamente un objeto: las ruinas de la memoria:

y los ojos ven un cuadrado negro con un
círculo de música lila en el centro.

Como un mandala, como el punto vacío donde el místico pone sus ojos en la contemplación. Obsesivas las imágenes, obsesiva la repetición de las palabras que insisten en desandar el camino de la historia, en decir lo indecible: volver hacia lo no articulado, hacia la pura «continuidad». Solamente pulverizando esa historia, que es la del lenguaje, la que es hablada podrá hablar su cuerpo vivo, el cuerpo de la palabra.

[1] *Foucault, Michel (1964).* Historia de la locura en la época clásica. *Apéndice I, Tomo II, México FCE, 1982.*



El tapiz de la orilla

Tomo el poema «Al Villaguay» como punto de partida para estas reflexiones sobre la poesía de Juan L. Ortiz.

El poema de Juanele trabaja también en contra del lenguaje para seguir, a pesar de las palabras, las mínimas y múltiples «ondulaciones de lo real»[2]. Si el lenguaje, adherido al esquema de la razón, clasifica, fija e inmoviliza la materia en movimiento, el poema pacientemente despeñará «la proliferación extraviada de la vida»[3]: tensión a la continuidad de un cuerpo-espíritu extenuado en la percepción de lo diminuto. El detalle funciona aquí a la manera del vacío taoísta que posibilita la proliferación de las imágenes[4], la fusión de sonido y sentido en una fluencia melódica en la que el color se confunde con la voz de los insectos, y el sentido con el dibujo ideográfico sobre la página.

Así también la sintaxis funciona como deriva en encabalgamiento y sucesión metonímica, desreferencialización de los deícticos que se organizan como estrellas de una constelación sin centro; y desorganizan, por lo tanto, la referencia pronominal de la enunciación. Ya no hay sujeto ni objeto sino devenir impersonal, indeterminación sintáctica, desorden de predicaciones galácticas, móviles: irradiación. En este sentido también el poema de Juanele pone en escena un discurso delirante: por el extravío del sentido, por la aparición instantánea de lo imposible lógico, a través de un esqueleto que pareciera asegurar la certeza de la argumentación racional. Así, polisíndeton, subordinación y coordinación no organizan sino la explosión de un desorden: el de una continuidad infinita.

Deixis pronominales, concretos y abstractos, referencias espaciales y temporales: todo pierde su consistencia, se *confunde* y *derrite* como explicita el mismo texto: delira en esa ceguera que provoca el deslumbramiento de la luz. Aquí no hay certezas ni verdades que vengan del lado del saber: el «no se sabe, no» es siempre la posición de lo que se dice. Una doble negación que además cae sobre *neblina* o *llovizna:* fantasma material en el que se resuelve la descarga de la percepción. Porque si no hay certezas, sí hay descargas (escalofríos, estremecimientos) que la percepción posibilita y que la pasión acumula en desorganizado desencadenamiento: hay proliferación delirante, hay mutación y destilación, fantasía de los laberintos, infinitas divisiones de lo pequeño, repeticiones incansables. Por eso también la insistencia en términos como «frenesí», «vértigo», «intensidad» que hablan de una danza orgiástica de los sentidos frente a la naturaleza que se precipita en la fusión: un *fuera de sí* se pierde en un movimiento desembocado que termina en muerte-absoluto:

[2] *Bergson, Henri.* El pensamiento y lo moviente, *Buenos Aires, La pléyade, 1972.*

[3] *Bataille, Georges (1957).* El erotismo, *Barcelona, Tusquets, 1982.*

[4] *Lezama Lima, José (1971). «Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón»,* Las eras imaginarias. *Madrid, Fundamentos.*

que se desnuda y salta sobre sí en el momento
de exceder (283).

Proliferación y exceso dibujan en la página al mismo tiempo el movimiento del río sin principio ni fin como la densidad de un follaje en el que el color y las cosas entran en mutación, en mutuo engendramiento: así, en la poesía de Juanele, nada tiene principio ni fin, nada tiene precisos límites referenciales. Y en esa incapacidad de fijar el sentido, la sintaxis, el encabalgamiento lógico de las frases, el poema sobreviene a cada instante, cortando la sucesión espacial-cronológica, se expande en la multiplicación y la indeterminación, comienza casi en cada verso o línea otra vez sin haber nunca empezado.

La repetición insiste del mismo modo en borrar los límites, el confín se vuelve bruma, vapor entre cielo y tierra, entre noche y día. La mirada se tiende así siempre hacia el horizonte brumoso y se elige el momento de pasaje de la noche al día, del día a la noche. Amanecer-anochecer llevan inscritas en su propia materia fónica y composición morfológica el *movimiento hacia.* Las palabras comienzan un juego de corrimiento semántico y sintáctico: siempre un poco más allá intentan terminar con su propia constitución de corte y condensación. Hacer de las palabras ondas, fluido luminoso, movimiento inestable de partículas. Terminar con las fronteras y los límites de la materia que el pensamiento-lenguaje ha organizado. Para eso está allí la pasión: superficie de contacto entre cuerpo y alma, entre espíritu y materia, y que en la escritura de Juanele insiste en esta transgresión que violenta el lenguaje: volverlo hálito, soplo, bruma que sirva de pasaje y contacto, de fusión de aquello que alguna vez se llamó sujeto y se inclina ahora del lado de la pérdida, de la ausencia en la presencia, del *fuera de sí* que significa la fusión con el universo en movimiento. Exceso de pretender el instante en infinita duración. No al poema breve, sí al interminable en el que nos hundimos como en una corriente de agua. La solidez de la materia, entonces, es aparente: porque lo real es el fluido de la materia en partículas infinitesimales que se resuelve en fantasma, en escritura espiralada, juego de encajes infinitos (en el doble sentido de la palabra: en el de autoengendramiento y en el de orilla de la costura: orilla móvil, ondulante, espumosa, aérea). La materia queda en suspenso: de allí la insistencia en la interrogación extensísima que nos obliga a violentar la tonalidad de la frase hacia arriba, siempre hacia arriba, como sube el vapor en la vaga lejanía.

Conclusión

Podemos decir entonces que tanto en la escritura de Juanele como en la de Alejandra Pizarnik sucede ante nosotros el arrebato de la pasión: un



exceso de fuerza que obliga al fuera de sí y que se despeña en un discurso delirante hacia el infinito. Este movimiento, sin embargo, dibuja direcciones opuestas. Mientras en Juanele la pérdida de sí se da en el contacto de la percepción que posibilita la fusión con el universo en plena mutación, en Alejandra Pizarnik el vértigo se da en el efecto de arrastre del mundo exterior hacia el adentro como no-lugar, vaciamiento y ceguera natural. En ambos, exceso de fuerza y fuga proliferante. En el poema de Juanele se mira, se escucha, se toca para perderse en la melódica entonación del poema-contacto. En Alejandra Pizarnik la que habla es la que es mirada, o hablada o cantada, y delira en un vértigo de reapropiación de las antiguas voces en el bosque. En Juanele fuerza centrípeta, en Alejandra fuerza centrífuga. Ondas expansivas del moaré y vértigo espiralado. Imágenes de superficies e imágenes de profundidad. Pérdida de sí en el fluido constante frente al obsesivo rastreo de la que fuera de sí se busca sin hallarse porque ya ha sido fluida detenida en rígido cadáver, cuerpo perdido en la superficie del espejo-muro. Juanele el que se fluye en el contacto con el afuera en el instante de la pasión y Alejandra la que no puede salir sino hacia abajo y hacia adentro buscando el pasaje hacia el jardín de lilas, rompiendo el muro de la prisión-cripta con el destello de la palabra en el poema: sol, piedra preciosa que brilla en la noche, oro.

Si en Juanele está la voluntad y el deseo de durar en la pura duración, en Alejandra el cuerpo inerte de la melancolía es el objeto (el cadáver) con el cual se lucha para horadar el muro-noche. Pero para eso hay que caminar hacia atrás como Alicia, volverse diminuta para pasar al jardín que está del otro lado. Si el poema de Juanele marcha hacia el puro fluido de la materia impersonal, el poema de Alejandra se obstina y obsede frente a un objeto: la condensación que amuralla y que sólo permite la proliferación hacia adentro.

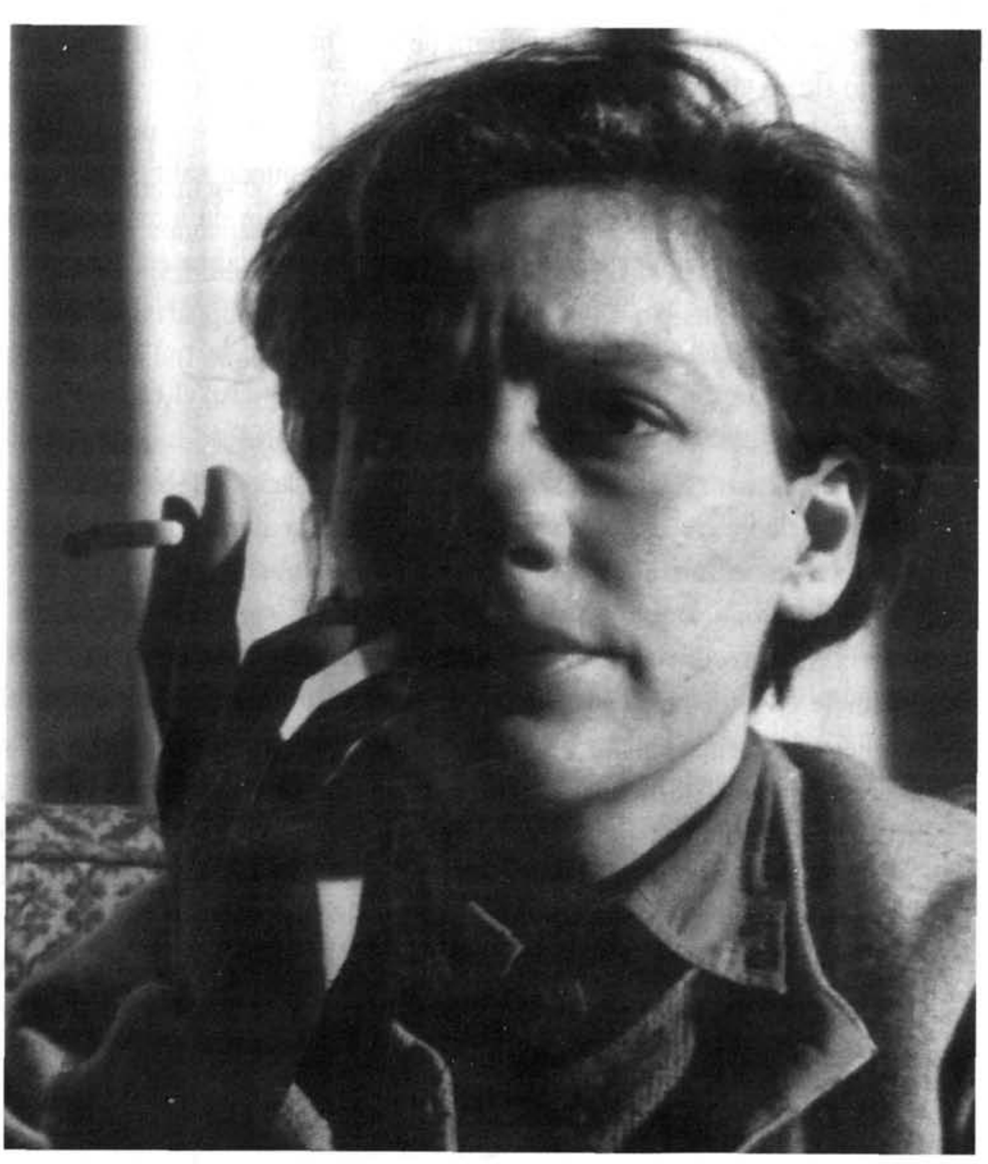
Si Juanele elige el niño como lugar desde dónde mirar es porque en él se despliega la forma del puro contacto, de la percepción más intensa y aguda. Si Alejandra se inclina en su viaje hacia la niña es porque en ella, la antigua, el cuerpo pulsional está vivo, y la vibración animal no ha sido dominado aún. Antes, Rimbaud había erigido al niño que se abre hacia esa doble vía.

Ambos, de igual modo, no hacen sino señalar la imposibilidad de esa tensión hacia el infinito. La escritura de Juanele que se procesa en acumulación y despliegue, estremecimiento, frenesí y luego melancólico discurrir, no deja de vivir estas pequeñas muertes como la imposibilidad de ese continuo infinito al que se tiende. La angustia conlleva así una doble valencia: la de la cercanía del contacto que lleva a la muerte y el dejo melancólico

de aquello que sobrevive a la fusión. Las palabras se abruman hasta el límite posible, pero el límite subsiste.

En Alejandra, por otro lado, la escritura no hace sino insistir en que no se puede escribir: como en los *Diarios* de Kafka o Katherine Mansfield, se tacha a medida que se escribe. O se afirma con obstinación que la que habla es una pequeña muerta, un cadáver. Doble movimiento de negación que se borra mientras se busca sobre la superficie de un cuerpo ya borrado.

Delfina Muschietti



Alejandra Pizarnik



Laura y la identidad en *Tres tristes tigres*

En el núcleo de novelas del *boom* hispanoamericano (1962-1972) encontramos rasgos distintivos recurrentes. Sólo vamos a destacar dos de ellos: la ambición de representar la totalidad social de forma cifrada, y la fuerte conciencia de ser ficción literaria. Forma parte de este grupo la mejor novela de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (*TTT*, 1967). En efecto, a pesar de su apariencia casi trivial, la obra se sustenta en un ambicioso sistema que pretende darnos una *summa simbólica*. A la vez que se refiere a la realidad que evoca, rompe las relaciones directas con ella y reflexiona sobre la capacidad real que tiene la expresión de «expresar» acertadamente.

TTT reconstruye la noche habanera de finales de los años 50. Nos presenta todo un signo de la época a través de la actitud de los personajes y de su esfera cultural centrada en la música, el espectáculo y los círculos periodístico-literarios. La noche reúne a personajes de características similares. Todos son de origen humilde, han sufrido o sufren dificultades económicas, y se han desplazado de un pueblo a la gran ciudad. La promoción personal de estos sujetos no se alcanza (La Estrella), o se corona a un precio demasiado alto (Cué, Cuba Venegas). Ninguno de ellos realiza sus primitivos proyectos ni potencialidades. El autor describe todo un orden social, una vida de relación, que muy pronto soportaría la crisis de la revolución guiada por Fidel Castro.

El componente esencial de esa *summa* es la permanente referencia al *Caribe presentado como un sistema cultural* de rasgos propios. Cabrera Infante subraya una de sus características, la capacidad inagotable del antillano de ser irresponsablemente libre, imaginativo, y capaz de las más irreverentes analogías[1]. Se trata de la postura vernácula ante la vida que en Cuba, y en *TTT* por supuesto, se llama *choteo o relajo*. Otro signo de identidad es la *música popular*. *TTT* también se sitúa frente a toda una *tradición*

[1] *Véase Ángel Rama, «Medio siglo de narrativa hispanoamericana (1922-1972)», sobre todo el punto 13, «El Caribe es un solo país», en* La novela latinoamericana 1920-1980, *Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.*

literaria nacional con la que juega y a la que corona. Nos referimos a las varias generaciones de narradores cubanos a los que el personaje Bustrofedón parodia deliciosamente.

Por otra parte, frente al mundo evocado, el escritor ensaya una indagación presentada como conciencia de la especificidad literaria y como manejo subversivo de los elementos formales que suelen dar la verosimilitud y el realismo al relato. Esta actitud determina la estructura artística y desemboca en un discurso artificial. Por tanto, la memoria del mundo recreado provoca en *TTT* la preocupación por el lenguaje y los tópicos literarios realistas que han de representarlo.

Cabrera Infante juega con las palabras, la literatura y la realidad, y con las múltiples relaciones que se establecen entre ellas. Este hecho no sólo está justificado por su concepción lúdica y aleatoria de la narración, sino por un rasgo percibido como muy cubano. El estilo mordaz e irreverente frente a las instituciones y la devaluación de lo convencional o formal son características presentes en el texto como signos clave de la personalidad colectiva tropical. Esta percepción de la idiosincracia cubana, de la que ignoro su auténtica capacidad explicativa, justifica el juego transgresor de la novela.

Se debe añadir, además, que el «choteo» o «relajo» no consigue esconder una sentida preocupación por el subdesarrollo caribeño y la posibilidad real de la modernidad en la isla. Cabrera Infante ofrece la mera constatación del escaso y problemático desarrollo social de su país. Rodríguez Luis considera que el autor no deja de subrayar una situación que es incapaz de superar simbólicamente, como sí consigue hacerlo, por ejemplo, Cortázar en *Rayuela.* Sin lugar a dudas la conciencia de fracaso de Cuba constituye un móvil importante del experimentalismo de *TTT.*

Todo el haz de múltiples referencias apuntado se aúna o reúne bajo un natural sistematizador cultural, «las distintas formas del cubano», tal y como reza la Advertencia de la primera página. En efecto, en el centro de una cultura hay una lengua natural[2] y, en este caso, como nos avisa el autor, «el libro está en cubano»[3]. El epígrafe de Lewis Caroll deja muy claro este esfuerzo por evocar una Habana que ha pasado, «y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada» (11). Tanto la cita de Caroll como la Advertencia inauguran esa preocupación por la *reproducción* de la obra artística que preside el texto. Este asunto ha sido recogido por la crítica literaria como la problemática de la traducción frente al original («Tradittori», 447). Efectivamente, la oposición estructural de original/derivado o auténtico/falso ordena las líneas maestras del texto. *TTT* trata de enfrentar lo primario (la cosa tal cual es) frente a lo secundario (la cosa reflejada o derivada), llegando a un relativismo valorativo que verá

[2] *Juri Lotman y Boris Uspenski,* Semiótica de la cultura, *Madrid, Cátedra, 1979.*

[3] Tres tristes tigres, *Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 9. Las próximas citas aparecen en el texto principal del artículo.*



como *no absoluto* el discurso oficial o institucional. Aquí es donde la dimensión del juego irreverente cobra toda su importancia.

Para Cabrera Infante cualquier semejanza de su obra con la realidad es accidental (9). Esta parodia de aviso de las películas veristas nos sugiere que la realidad en la literatura es una pretensión fallida desde el comienzo. Por esto contraviene a lo largo del escrito el uso corriente de los elementos que dan verosimilitud a la fábula.

La novela comienza con un «Prólogo», verdadero marco narrativo, que sitúa la historia en el cabaret *Tropicana*, a finales de la era de Batista. Presenta un *show* para turistas que nos deja entrever el algoritmo generador de la obra. Si bien la función reproduce la cultura cubana a través de bailes, ritmos y bellas mulatas, no es menos cierto que ofrece una imagen frívola y festiva de la isla. La diversión justifica el espectáculo, pero el origen real y vital de lo expuesto, la cultura popular, resulta desvirtuado. Las palabras que cierran el capítulo, «¡Arriba el telón!», anuncian que vendrá más literatura, pero más literatura sin pretensión verista.

La cuestión de las versiones que se multiplican sin conducir directamente al original es el centro del capítulo titulado «Los visitantes». Aparece abruptamente en el texto, como la narración del desconocido matrimonio norteamericano Campbell que visita La Habana. Sin embargo, cuando el lector se ha olvidado del doble relato, que se tiene por una imagen insustancial de Cuba, advierte que son dos *versiones* de un mismo texto en inglés que no verá nunca. El relato existe y es único, pero todo lo que lo sigue es doble y tiende a multiplicarse. Campbell mismo es homónimo del envasador de sopas.

En realidad, Campbell, escritor soltero, escribe un cuento en el que él mismo es un personaje. Su esposa de ficción corrige a su vez el cuento. Este relato se traduce *dos veces* bajo el título de «Los visitantes». Las dos traducciones aparecen en *TTT*, y en cada una de ellas se cuenta lo mismo dos veces. El juego perspectivista espera desde la página 169 a la 439 para concluir. Al final, el original ha quedado sin sentido y sólo conocemos su contenido por esas traducciones que lo señalan como una visión tópica de la isla.

Este procedimiento vuelve a repetirse en las versiones paródicas de «La muerte de Trotsky...» (225-58). *TTT* nos sugiere que la tarea artística es esencialmente derivada, secundaria o elaborada desde una psicología, una cultura, unas ideas previas, que terminan transformándose siempre en *un nuevo original* que contiene, a la vez que tergiversa, el punto de partida.

Los frecuentes juegos lingüísticos, gráfico-visuales y literarios exageran la distancia entre significado y significante, entre fondo y forma. Cabrera Infante juega con la arbitrariedad fónica y gráfica y emplea la parodia.



En «Rompecabezas» la estrategia de composición consiste en la expansión de una idea-palabra que va desintegrándose hasta desaparecer. La palabra no consigue comunicar, y lo que expresa no conecta directamente con el significado.

Es parte de lo apuntado el que los narradores de *TTT* parezcan maniobras de distración de un mismo yo implícito, ya que sus características personales están menguadas, son formales. Todos estos personajes-narradores evitan hablar de sí mismos. Las sucesivas voces de la novela terminan siendo (con excepción de Cué y Silvestre) un signo convencional que no consigue ser llenado por una psicología diferenciada, no llegan a crear una auténtica narración autobiográfica.

La imposibilidad de la expresión exacta es la causa última de las muertes de Bustrofedón y La Estrella, los dos grandes personajes de carga simbólica. Desarrollan la oposición generadora del texto, original/derivado o autenticidad/artificialidad, como creatividad/esterilidad. Ambos se malogran debido a la fragilidad de su proyecto de autenticidad frente a lo que los rodea.

También fracasan los personajes masculinos principales, Arsenio Cué y Silvestre. En «Bachata», una verdadera competición de ingenio, lo fundamental es no hablar en serio, no mostrar la propia interioridad, esconder los sentimientos y evitar las verdaderas preocupaciones. Los actores deben jugar con la lengua, las mujeres y las referencias culturales superficiales.

Hacia el final de la novela el relato del Cholo nos introduce en el tema de la traición amorosa y el asesinato (436). Es el recuerdo del duelo por una mujer que presenció Silvestre cuando era niño. En este momento la esgrima verbal cambia y el equilibrio aparente de la amistad entre Silvestre y Cué se transforma en rivalidad abierta. Estos dos cínicos e ingeniosos camaradas no pueden prolongar más el duelo lingüístico y reconocen el tema primario que los separa, Laura. Cuando Silvestre dice «Pienso, creo. No. Me voy a casar con ella» (434), la ruptura es inevitable. Al nombrarla la conversación ya no es posible y la novela concluye.

Acerquémosnos ahora a Laura. Las viñetas intercaladas «Primera» a «Oncena» presentan un contrapunto estructural de intensidad simbólica esencial, a la vez que proveen al lector una auténtica clave interpretativa de la obra. Son los monólogos de una mujer, en apariencia desconocida, a su psiquiatra. Es una viuda que ha contraído nuevo matrimonio. La mujer expone hechos centrales de su vida y hace comentarios de sí misma. Su situación parece la de alguna neurosis. Juan Goytisolo[4] ha demostrado suficientemente que quien se psicoanaliza es Laura Díaz. Sin embargo, el lector no lo sabe hasta la página 434, poco antes del final. La reconstrucción de su historia es tremenda, por lo que se acerca al folletín. Al igual que el resto de personajes, su niñez está cercada por la pobreza. Quedó huérfa-

[4] *«Lectura cervantina de* Tres tristes tigres», Revista Iberoamericana, *42, 94 (1976).*



na de padre y fue violada por su padrastro, con el agravante de que el chisme y la ignorancia pueblerina la hicieron culpable del hecho. Aunque acaba casándose con un joven homosexual de familia adinerada, queda embarazada del hermano de éste antes de la ceremonia. Su marido se suicida la misma noche de bodas y la poderosa familia decide quedarse con su hija recién nacida. Finalmente contrae matrimonio con Silvestre. En las fragmentarias sesiones dice ignorar si lo que cuenta le sucedió a ella misma aunque «cree» que es la historia de una amiga. El que Laura haya sido actriz refuerza su deseo de desdoblarse y no ser ella misma.

Como se puede advertir a través de lo expuesto, apunto al tema de una identidad cifrada como propuesta a medias cierta y a medias engañosa, aun cuando se base en la memoria del pasado personal. El individuo es traicionado por una representación que no lo contiene, y un original no expresado vuelve a ser el tema. *TTT* se pregunta por la relación entre significado/significante y por las tensiones entre inconsciente/conciencia. A través de la neurosis de esta mujer reflexiona sobre el retorno de lo reprimido u olvidado que vuelve una y otra vez, pero alterado, como síntoma y no como expresión. El texto se pregunta hasta qué punto el lenguaje es privado, según una carga semántica del mismo individuo, y hasta qué punto es una institución de construcción social.

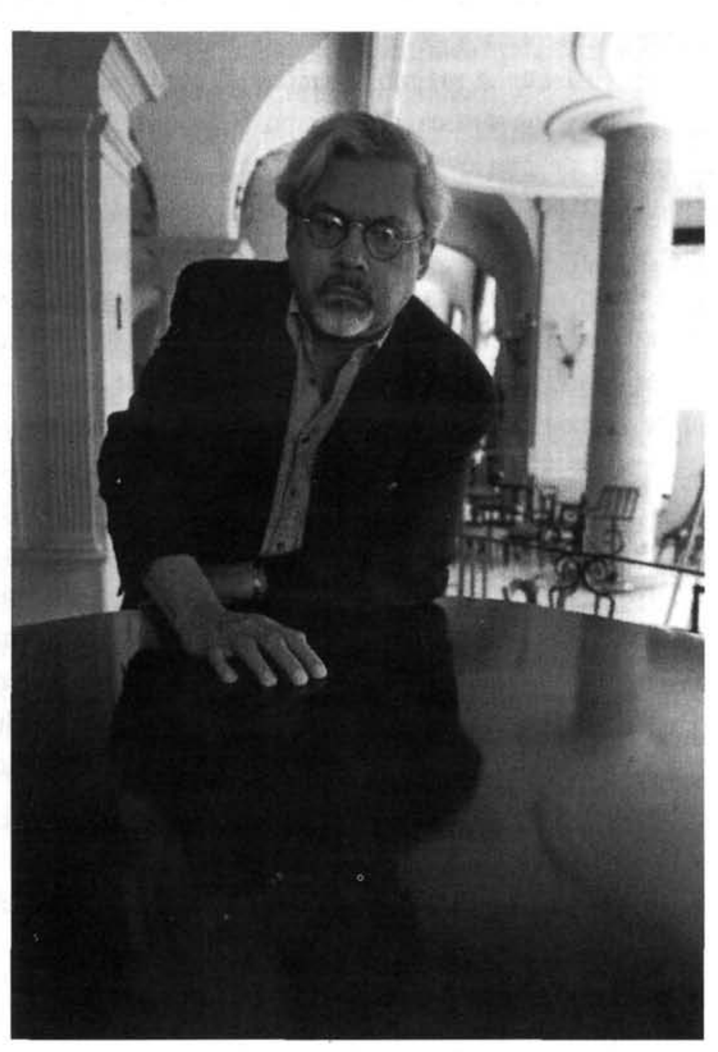
A través del diálogo con su médico Laura intenta solucionar algo que la altera, que sólo ella «podría conocer», pero que paradójicamente ignora al estar en su inconsciente. Ella misma (su conciencia) resulta extraña ante sí (inconsciente). Según se resuelva la tensión entre los dos ámbitos resultará, además, ser otra. Para librarse de su neurosis debe llegar hasta el episodio censurado de su vida pasada, pero se resiste a aceptar aquella violación que le repugna. La cura depende de nombrar-relatar las cosas tal como sucedieron: debe acercar el significante a su significado. Se trata de una hermenéutica muy especial. El neurótico, que ha construido un lenguaje privado del que no es consciente, debe conocerlo, ya que se engaña a sí mismo sobre su propia identidad. El síntoma puede verse como un texto que oculta y expresa a la vez. De modo que el paciente deberá traducir de este texto cifrado en su lenguaje privado de símbolos al del lenguaje social que se presenta como el de la razón. En definitiva, Laura debe curarse a sí misma conociéndose, de ese modo conseguirá liberarse. Final que la novela deja como posibilidad inconclusa.

Lo esencial para esta lectura de *TTT* es que *la palabra usada para esconder* (en una estrategia del inconsciente) *servirá para conducir a la conciencia* en su diálogo con el médico. Sin embargo, en las conversaciones y juegos lingüísticos del resto de personajes (Silvestre, Cué, Codac, etc.) la palabra que se presenta como intento de comunicación termina escondiendo

sistemáticamente todo lo que realmente importa. El contrapunto, el polo dramático a la palabra lúdica y trivial en Bachata o Rompecabezas por ejemplo, es la palabra más dolida, más necesaria y que más oculta su verdadero significado, la de la neurosis.

Por cuanto he expuesto se puede concluir que ese *yo* disperso que narra *TTT*, dándole aspecto de colección de relatos orales, tiene su polo estructural de *autenticidad* en La Estrella y de *conquista de la individualidad* en Laura. Bajo la superficie brillante y trivial de *TTT* se esconde un agudo acercamiento al individuo, y a cómo éste se autositúa frente a sí mismo y los demás. Por esto la novela se cierra con el discurso de una evidente patología mental, el monólogo de la loca del malecón («Epílogo», 451).

Luis Griffo



Guillermo Cabrera Infante



Nuevos textos de Antonio Machado

En un olvidado retrato de Antonio Machado que compuso Ortiz de Pinedo (J. M. Aguirre: «José Ortiz de Pinedo y Antonio Machado. Coincidencias», en *Revista de Occidente*, abril de 1977, pp. 37-42), se condensan una ristra de ideas que materializan el estereotipo del poeta. El libro en que se publicó, *Viejos Retratos Amigos* (1949), hace, en todo, honor al título, a excepción del que recorta el perfil del *capitán del soneto* Eduardo Haro Tecglen que, sin ser un mozo, era por aquel entonces bastante joven.

La tópica figura de Machado, que reproduzco a continuación, se contradice de plano con el espíritu de los textos descubiertos, que sólo con alguna reserva, sobre todo uno, cabe presentar como nuevos a todos los efectos. Pero la adscripción a tal autoría implica en este caso, y quizás esto sea lo más importante, una percepción distinta y más verdadera de la obra y su poeta. El factor de contraste nos lo proporcionan los siguientes versos:

Don Antonio Machado
es un señor de aspecto
bonachón, de aire calmo,
grave, como sus versos.
Siempre meditabundo,
inclinada la frente sobre el pecho
y con leve cojera
—no sé si del reúma prisionero—
vestido siempre con oscuro traje
—otro no le recuerdo—
acompañado de su hermano, o solo
perdido en soliloquios de silencio,
don Antonio Machado
—poeta castellano y caballero
andaluz— cruza tardo por las grises
sendas de los paseos
públicos: el Hipódromo,
la Castellana, Recoletos,
pero no más allá, pues que huye el ruido



excesivo y el peso
molesto que la vacua muchedumbre
produce en los espíritus selectos.
Cuando pasa, dan ganas de acercarse,
con amor y respeto,
a besarle la mano
creyéndole un buen párroco de pueblo.
No conoce cenáculos
—su mejor compañía lleva dentro—
ni mendiga a la Gloria
lo que en la letra impresa es su remedo.
Ni altivo ni mordaz, nadie diría
que tiene con las musas parentesco.
Parece un pastor de almas sin rebaño.
En él la soledad es Universo.
Castilla tiene en él su lengua de oro;
por él habla Castilla a nuestro tiempo.
Soria y Burgos osténtanse en sus óleos,
las tierras pardas míranse en sus lienzos.
Canta lo que ha sentido, lo que ha visto,
y hay en su romancero,
desnudo de influencias y de escuelas,
un sabor noble, austero,
de clasicismo puro,
pero tan sólo el dejo,
tan sólo el gusto del manjar antiguo
en su yantar moderno.

Pero el último trío de heptasílabos y endecasílabos puede llamar a engaño. No es que don Antonio ignorase los avances de vanguardistas y otros innovadores con carácter general. Proust y Joyce son valorados, caso insólito en su época, en el discurso de recepción en la Real Academia de la Lengua que nunca llegó a leer. Por un apunte en *Los Complementarios* (156R) sabemos que el dadaísmo no sólo le era conocido como movimiento artístico, sino que, además, se adhiere al juicio de Jacques Rivière, quien afirma: «Car, c'est une chose aujourd'hui, à mes yeux tout au moins, demontrée et nommément par Dada, que l'inconscient est sans force, sans vertu, que le coeur lui même ne peut plus être ni le lien ni le moyen. Cette grande fatigue que la peur a infligé à nos facultés affectives, et plus profondément encore à notre pouvoir d'émission, réaparaît dans toutes les oeuvres qu'ils s'efforcent encore d'inspirer directement».

Para cualquier escritor que aspire a esa *Dichtung* de potencia concentrada que debe ser la fibra muscular y nervio de toda expresión poética, el comentario no puede ser más demoledor. Había una postura estética tomada. En todo caso, Machado fue el poeta que fue, en consecuencia a un compromiso frente a una realidad cultural que conocía perfectamente, y no como una especie de perla de singular rareza que añadió capa sobre capa de nácar estético a su encierro provinciano. Otra cosa muy distinta es que



sepamos cómo reconstruir una serie de complejos procesos creativos en interacción dialéctica con la realidad histórica. La complejidad es mucha y los moldes en que se vacían las figuras importantes siempre están dispuestos a acoger en su seno no importa qué materiales en plena ebullición. Al final todos terminan por sacar el mismo objeto, toda vez que se enfría el fervor de las ideas. Se transforman en monumentos erigidos a su propia obra. Los textos que siguen deberían servir para extirpar del rostro de Machado la acartonada máscara de Machado, al fin y al cabo la nuestra propia, para devolvernos su pulso vital.

Del primer texto que presento, no cabe duda ninguna respecto de su novedad. Es la versión definitiva de dos apuntes recogidos en la edición facsimilar de *Los Complementarios* (1972) realizada por Domingo Ynduráin, única verdaderamente completa. No consta en el volumen de *Bibliografía Machadiana* (1976) compilada por la Biblioteca Nacional de Madrid —lo que sí ocurre al citado retrato de Ortiz de Pinedo— y tampoco en las listas de las *Obras Completas* (1988) al cuidado de Oreste Macrí.

Vio la luz pública en unos humildes cuadernillos que sacaba la revista *Estudios* (1922-1937), en Valencia. Se trata del volumen XXI de la *Colección Popular Ayer, Hoy y Mañana,* titulado *Literatura, Música y Poesía.* Figuran colaboraciones tan breves como dispares. Desde Platón a Pérez de Ayala haciendo escala en Voltaire, Schopenhauer, Shelley, Milá y Fontanals, Gorki y John Strachey, entre otros. Pero es que el propósito era informar a gentes de extracción netamente popular en ideologías opuestas a los valores de la tradición. El logotipo de la publicación, aunque breve, contiene un lema que vale por todo un credo político: *educación sexual, arte, ciencia, cultura general.* Su tendencia iba por la banda del anarquismo y el diseño de las cubiertas, que cambiaba en cada número, era obra de José Renau. En lo estético se encontraban en línea con un constructivismo poscubista con fuerte apoyo en los rótulos y composición tipográfica. Es muy posible que una búsqueda sistemática por esta rara colección diera otros textos poco conocidos de autores importantes.

Así pues, un lustro más o menos debió mediar entre que Antonio Machado centra el tema *La Materia* en la serie *Los Problemas de la Lírica,* perteneciente a *Los Complementarios,* lo que ocurre en Segovia, primero entre el 2 y el 5 de agosto de 1924, y luego el 8 de agosto, o quizá el día anterior, hay duda, hasta que aparece impreso en la *Biblioteca de Estudios.* Por las anotaciones manuscritas de *Los Complementarios* en las citadas fechas, sabemos que Machado tomó el paralelismo palabra-materia bruta, en que basa su argumentación, de Theodor Lipps. Seguramente conoció a este autor a través del tomo de *Estética* publicado en España por Daniel Jorro unos años antes.



Literatura
Música
Poesía

Por Hugo Blair
De Sanctis, Guillermo Dubufe
Alfredo Fouillée, Máximo Gorki
Ernesto Grosse, Gurney, Guyau
Horacio, Hermann Keyserling
Macaulay, Antonio Machado
Manuel Milá y Fontanals
Ramón Pérez de Ayala, Platón
Arturo Schopenhauer, Shelley
Jhon Strachey y Voltaire

Biblioteca de ESTUDIOS
Apartado 158. – Valencia

El texto, breve y ensayístico, es importante por varios motivos. Dejaremos al margen las consideraciones relativas al modo de elaborar Machado sus escritos, lo que sería perfectamente hacedero, pues el sentido del trabajo para publicar impresos dos apuntes anteriores —los de *Los Complementarios* (150R) (150V) (153R)— queda bien a las claras en el facsímil citado. Y no es que sea desdeñable un mejor conocimiento del *modus operandi* machadiano. Es que en este ensayito se establece la crítica a dos facciones poéticas dominadoras de la modernidad. Los que Machado llama «mecánico-lógicos» y los «onírico-inconscientes». O sea, en versión al hispánico modo:

creacionistas y superrealistas. Por el contrario, lo que con carácter positivo expone, es una teoría de la palabra poética entendida, aunque no expresada en tales términos, como una unidad entre *significante* y *significado*, que serían las dos ramas de la escisión a la que, cada una por su lado, atenderían las escuelas poéticas aludidas. La aplicación a la práctica se plasmará en la crítica, titulada *Reflexiones sobre la Lírica* (1925), al poemario *Colección* (1923) de José Moreno Villa.

Tampoco satisface a Machado el *empleo de las imágenes como puro juego del intelecto*, según lo hace la llamada *poesía pura*, como declara en su impronunciado discurso de entrada en la Academia, sino que la producción oral le lleva a definir la poesía como *palabra en el tiempo*. No sólo verlainiana música conseguida a cualquier precio.

Este elemento temporal se configura en su ensayo como *valor de cambio* entre diversos sujetos. Así surge la comparación de la palabra con una moneda de oro, imagen que ya había empleado para los mismos propósitos tanto en la primera serie de *Proverbios y Cantares* (XXXI), como en la segunda (LXXII) (LXXVIII). Su origen se sitúa en fecha muy temprana. Aparece en *Soledades* («Consejos», II), primer libro de los de Machado, bajo esta forma:

> Moneda, que está en la mano
> quizá se deba guardar,
> la monedita del alma
> se pierde si no se da.

El problema lírico consistirá en trabajar no con la materia verbal, lo que nos conduciría a la *Máquina de Trovar*, productora de *Coplas Mecánicas*, y capaz de combinar emociones y sentimientos ajenos al sentir del poeta, sino con elementos estructurados provenientes de su propia alma a fin de realizar *una nueva estructura* sin desfiguración procesual. No da recetas Antonio Machado para tan apasionante tarea, pues se limita a plantear la cuestión. Y es notable que en esta redacción abandone el modo personal de exponerla en sus apuntes —todo Juan de Mairena está redactado hablando a un *vosotros* que en realidad es *cada* lector— para describir el problema en un tono objetivo e impersonal. ¿Fue a causa de la baja condición cultural del público destinatario? Fuera como fuere, el texto en *Estudios*, es como sigue:

> Problema de la lírica: la materia en que las artes trabajan, sin excluir del todo a la música, pero excluyendo a la poesía, es algo no configurado por el espíritu: piedra, bronce, sustancias colorantes, aire que vibra, materia bruta en suma, de cuyas leyes que la ciencia investiga, el artista como tal, nada entiende. También le es dado al poeta su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce. En él ha de ver, por de pronto, lo que aún no ha recibido forma, lo que va a ser, después de su labor, sustentáculo de un mundo ideal. Pero mientras el artista de otras artes



comienza venciendo resistencia de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación. La palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad (objetividad en este caso significa convención entre sujetos), y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo. Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica, existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. El poeta hace joyel de la moneda. ¿Cómo? La respuesta es difícil. El aurífice puede deshacer la moneda y aun fundir el metal para darle después nueva forma, aunque no caprichosa y arbitraria. Pero al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Su material de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido), sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos.

No tan irrebatible es la atribución a don Antonio del texto introductorio de la versión española de *Hernani,* de Víctor Hugo, realizada por los hermanos Machado, junto con Francisco Villaespesa. Se publicó sin firma en la colección teatral *La Farsa,* con fecha 23 de junio de 1928. Era el número 42 de la serie y conmemoraba el centenario del romanticismo. Así se hizo constar.

Pero no es sólo que una lectura atenta revele formas estilísticas inconfundibles en Antonio Machado, como la expresión «lee y medita», que encontramos en el soneto IV de *Nuevas Canciones* (1917-1930) dispersa en dos versos consecutivos:

> Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
> sus libros y medita. Se levanta;
> ...

pues este tipo de construcción se repite en otra análoga: «voz alta y poderosa», que no cabe adscribir a los otros dos posibles candidatos.

Igualmente característico es el comienzo de frase introduciendo un factor de carácter temporal. Ese *Hoy...* que despunta en nuestro texto se repite con frecuencia en otras prosas machadianas. Bien literalmente —cito poniendo entre paréntesis la página del tomo IV de las *Obras Completas* compiladas por Oreste Macrí, dedicado a la prosa— o en construcciones de carácter similar. Con *hoy,* tenemos (2234) (2489) y expresiones equivalentes, como *en nuestros días* (2058), o bien, *en los días actuales* (2304). Pero estos rasgos no hacen sino poner la marca de fábrica a unas preocupaciones ideológicas que son del pleno dominio de Antonio Machado. El siguiente párrafo es bien revelador: «La voz alta y poderosa del pueblo —semejante a la de Dios— quiere que en adelante la poesía ostente la misma divisa que la política: TOLERANCIA Y LIBERTAD». Difícilmente cabe adscribir este pensamiento a Manuel Machado o a Villaespesa.

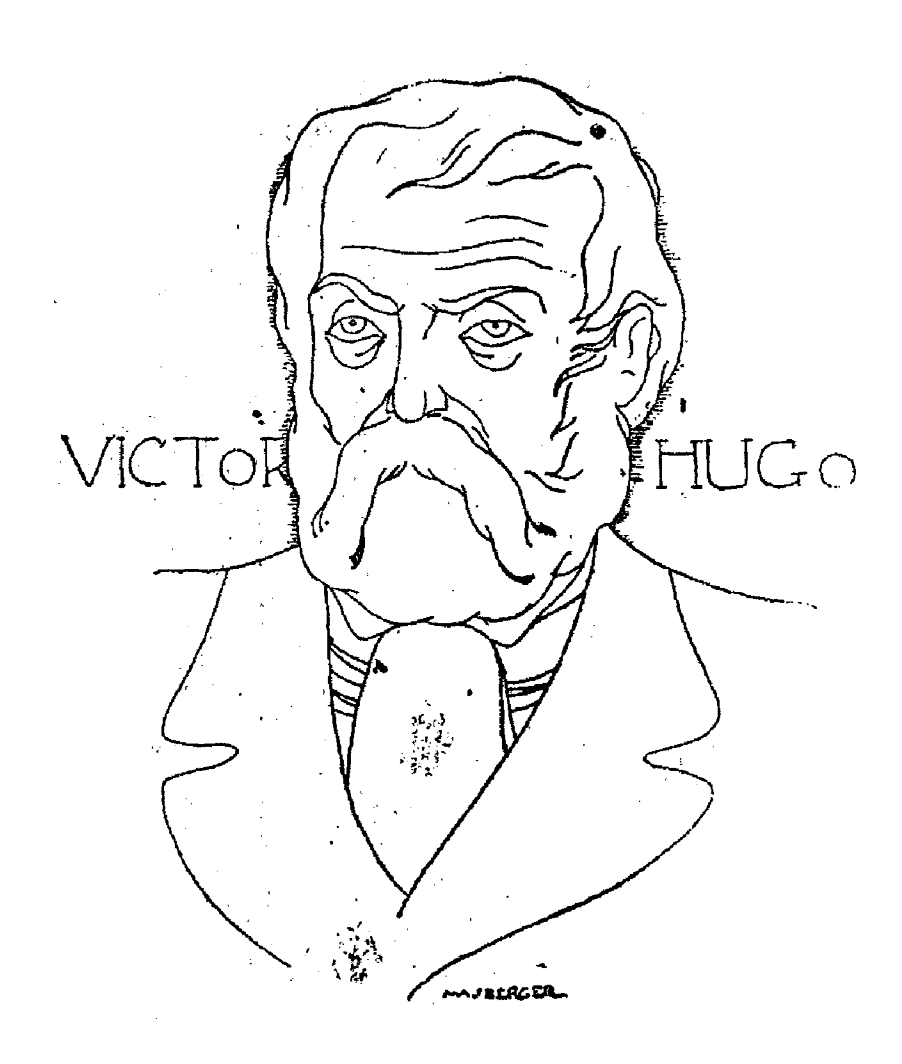


Por otra parte, el estreno de *Hernani,* en el Teatro Español el 1 de enero de 1925, fue lo bastante importante para ser aludido en una nota en *Los Complementarios* (194V) con fecha 30 de diciembre de 1924. El escueto comentario explica que la traducción fue realizada en 1902 para Felipe Vaz y que «ha rodado por todas las compañías de verso» lo que en el prologuillo se expone de una manera mucho más formal: «HERNANI ... recorre hoy en triunfo todo el imperio del habla castellana».



Pero más todavía me interesa destacar que la figura de Víctor Hugo, a mediados de los años veinte, llevaba consigo una fuerte carga de reivindicación social frente a las clases acomodadas. Alego aquí el testimonio de mi propia tía, María Fernández-Villa, presidenta de un grupo de acción católica en Burgos por aquellas fechas, quien recordaba a María Teresa León alardeando en tono provocador de haber leído *Los Miserables* de Víctor Hugo. La evolución política de Antonio Machado perseveró en la dirección trazada por la facción más crítica de los románticos. Me refiero a la que indicó el marxismo. Esta clase de preocupaciones, ajenas a su hermano Manuel y a Villaespesa, se plantean del siguiente modo en el texto aludido, que es:

> El estreno de HERNANI fue la primera victoria del romanticismo en la escena. Se sabe que no fue sin lucha, y que a la jornada del 25 de febrero de 1830 en el Teatro Francés, se llamó durante mucho tiempo, la «batalla de HERNANI». Pero el triunfo fue completo.
>
> «Había cierto peligro, en efecto —dice Víctor Hugo en el prólogo de la primera edición de HERNANI, agotada en pocos días—, en cambiar tan bruscamente de auditorio, en arriesgar en el teatro tentativas hasta hoy sólo confiadas al papel, que todo





lo aguanta. El público de los libros es muy distinto de los espectáculos, y cabía temer que este último rechazara lo que el primero había ya aceptado. Nada de esto ocurrió. El principio de la libertad literaria, ya comprendido por la gente que lee y medita, no ha sido menos plenamente adoptado por esa inmensa multitud, ávida de puras emociones de arte, que inunda a diario los teatros de París. La voz alta y poderosa del pueblo —semejante a la de Dios— quiere que en adelante la poesía ostente la misma divisa que la política: TOLERANCIA Y LIBERTAD».

Y en otro lugar del mismo citado prólogo, Víctor Hugo declara: «El romanticismo, tantas veces mal definido, no es en el fondo —y aquí está su definición real— sino el liberalismo en literatura. Esta verdad ha sido ya comprendida por todos los espíritus avisados, cuyo número es grande; y pronto, porque la obra está muy avanzada, el liberalismo literario no será menos popular que el liberalismo político».

El vaticinio de Hugo se cumplió. El triunfo del romanticismo fue completo; su repercusión enorme, sus consecuencias tan grandes, generales y duraderas cuanto acusa la historia de la literatura universal. Conocidos son los opimos frutos que produjo en el teatro español, en manos del Duque de Rivas, Zorrilla, Hartzenbusch, García Gutiérrez...

Hoy que el romanticismo como escuela literaria —no menos que el liberalismo como escuela política— después de dar ya toda su sustancia, ha pasado a la historia para llenar algunas de sus más bellas páginas, la publicación del HERNANI en castellano, coincidiendo casi con el centenario de su estreno y como contribución al del romanticismo, nos ha parecido oportuna.

Además, en Arte, las tendencias pasan, las escuelas varían; pero las obras maestras de cada una de ellas viven y perduran, sumando a su intrínseco valor estético el de un especial interés histórico y arqueológico.

Buena prueba de ello es el entusiasmo y el encanto con que es acogida en todas partes —en España y América, muy particularmente— la representación de HERNANI, cuyo estreno en Madrid, hace pocos años, fue un verdadero suceso literario, y recorre hoy en triunfo todo el imperio del habla castellana.

Lo destacable es que en ambos textos se expresa un genuino interés por el pueblo como destinatario de las creaciones artísticas. Esta inquietud, de carácter netamente romántico, es lo que en el plano de la realidad ha producido la larga vigencia artística de Antonio Machado, que ya va para un siglo, desde su primer libro. Pero también implica un distanciamiento respecto de las corrientes estilísticas producidas en torno a las elites culturales, con la intención de encontrar su voz propia. Más cordial y profunda.

En este momento, en que parecen quemadas las ilusorias etapas de un progreso estético, parece muy aconsejable volver la vista a estos valores de mayor integridad y permanencia.

Luis Estepa



Patente de cosario*

1. La inmortalidad existe, claro que sí, pero no es asunto de personas ni almas, sino de las cosas disgregadas y del polvo sin conciencia.

2. Un exceso de sabiduría justifica toda la inconsecuencia humana.

3. Escritores que, sin saberlo, deben parte de su beatificado prestigio a la sociedad político-posfascista que se mueve en el eterno y obligado exorcismo contra el «crimen de Granada». Y hay que agradecerles que brinden esa posibilidad de catarsis.

4. La vejez significa tristeza por el final y alegría por haber podido llegar hasta ahí. No se crea, el resto es del mismo jaez.

5. Viendo de joven alucinado una mayoría de telefilmes no tiene tanto de particular salir a la calle y violar alegremente a la vecina o matar al portero.

6. Lo dice Pessoa, etílicamente vagaroso y circunspecto por las calles de Lisboa: «No haber Dios es también un Dios». De la misma índole que la frase antecesora de Nietzsche: «La noche es también un sol». O de Baudelaire cuando dice que aun en el caso de la inexistencia de Dios, la religión permanecería santa y «divina».

7. Si una guerra con cien muertos diarios dura más de un mes deja de ser noticia y aburre a los lectores. Miserias de la condición humana. No se sabe qué es más trágico, si la persistencia o la indiferencia.

8. Hay que luchar por la verdad, sin mayúscula, y suponiendo que se la encuentre, luego hay que luchar por el uso que se haga de la verdad. Así que las cosas no son tan fáciles.

9. Está visto que la fe «mueve montañas» antes que unas miserables chabolas con niños hambrientos.

10. Lo peor de la reencarnación es que, según parece, no se puede ir con el DNI en la mano ni pedir un whisky. Ni para colmo elegir la nueva cobertura. Es muy aventurado.

* *COSARIO. Cursado, frecuentado. / m. Ordinario, mensajero, trajinero. / Cazador de oficio.*

11. Cuesta la vida entera narrar por qué la gente se quita la vida.

12. La esperanza se gesta en el fastidio o la ilusión de la espera, pero cuando ya no hay tiempo de nada se comprende que la esperanza era sólo la espera.

13. Da igual que el hombre no sea la medida de todas las cosas: vive, sufre y muere como si lo fuera. Es la arqueología del relativismo cultural.

14. Sartre escribió: «El infierno son los otros». Antes escribió Renard: «Los burgueses son los otros». Señalar plagios conforta.

15. Mi sueño barato es ir acodado en la borda de ese trasatlántico proa al horizonte, sin abandonar el pretil de piedra desde el que lo contemplo.

16. La frase del pintor Géricault «Haga lo que haga, siempre me habría gustado hacer otra cosa» es realista, esquizoide e insoportable. Es el amago de la civilización.

17. Algunas tardes de otoño color caramelo la gente sentada todavía en la terraza de un café modesto tiene la misma tristeza perdurable, tierna e infantil de estar pintada a pincel.

18. Popularmente, cómo pasa el tiempo. Imposible. Pasamos nosotros. El tiempo no admite esa vulgar connivencia. ¿Qué nos hemos creído?

19. La hermosa y absurda admonición de Píndaro «Llega a ser el que eres» sólo conmueve a los jóvenes y a los ilusos que se creen un destino.

20. Pienso, luego voy a morir.

21. La «flor del día» horaciana sólo se puede coger en realidad al día siguiente, y no se sabe si marchita, envenenada o grotesca. Su florecimiento inapelable pasó inadvertido.

22. El *Requiem* de Mozart en la histórica Biblioteca Nacional de Sarajevo, destrozada por las bombas. Mientras suena la sublime música el realizador de televisión intercala imágenes dolorosas, gestos crispados, personas muertas tiradas en las calles ruinosas. El efecto es sobrecogedor y *estético.* Que a la tragedia suma sobreviva el arte produce otro tipo de crispación. El arte no debería coronar la tragedia suma, sino evitarla, aun a costa de sí mismo.

23. «Todas [las horas] hieren, la última mata». Inscripción atribuida a Tomás de Baliquani en los relojes renacentistas. El error de expresión y sintaxis consiste en que la última sólo puede ser última cuando haya matado, no antes, y aquí se habla de la última como de una predestinación. Lo correcto sería: «Todas las horas hieren, una mata». Ésa entonces es la última.



24. En lo cotidiano necesitamos héroes, brillantez, dominio, exclusividad, mitologías, algo que esté por encima del nefasto relativismo, las hemorroides y el discurso del tiempo vacío minuto a minuto. Individuos que puedan luchar siempre sin desfallecimientos por la causa justa, en la más dura y elemental de las competitividades y jugándose la vida o poseyendo facultades especiales. De ahí la pasión del fútbol, los toros, el ciclismo. Su valoración vitalista se gesta en la distancia que hay entre el sofá, las venas varicosas, los ojos lagrimeantes y el pedaleo hasta coronar una cumbre alpina, correr el balón o quedarse quieto frente a los cuernos y el griterío. En suma, el culto al héroe o es el reconocimiento de las potencialidades perdidas y la nostalgia del valor absoluto o es una pura falacia contemporáneamente vista.

25. Está demostrado que la democracia —la gran panacea contra las dictaduras y toda clase de totalitarismos— no asusta a los ladrones financieros, al paro, a la inflación, a los violadores de niñas, a los terratenientes ni a los terroristas. A cambio se tiene la posibilidad de intervenir en la «alternancia» del poder, opinar cuanto se quiera y dormir tranquilos en el lecho de la legitimidad.

26. «La tontería humana no tiene remedio» (Baroja).

27. Aunque hay una enorme distancia entre la libertad de expresión de las democracias y la nefasta censura previa de las dictaduras, tampoco es disparatado pensar que cada régimen político inaugura en la maduración persistente su tipo particular de censuras y secretismos.

28. En el corazón de la posibilidad de la existencia de Dios pelean Dios y el Diablo.

29. Llama mucho la atención que Fernando Pessoa, cuando redacta con ironía su «código de inercia» para los «superiores» de las sociedades modernas, haga entre otras la siguiente observación: «El supremo estado honroso para un hombre superior es no saber quién es el jefe de Estado de su país, o si vive en una monarquía o en una república».

30. «Es un resentido». Esto se dice como si el resentido fuese un canalla y no lo que es: una víctima.

31. El universo, ¿finito o infinito? Si es infinito no se puede concebir. Si es finito, se puede concebir todavía menos. Hay que seguir esperando.

32. No comprendo los elogios que se le tributan a la lengua ni que haya gente «agradecida» a su lengua o idioma. La lengua no es más que un código de medio entendimiento, casual, y si no se tuviera ese código particular, se tendría otro. Distinto es el respeto de carácter ancestral, hereditario

e identificador que sobreviene cuando estamos hasta el cuello en una cultura/lengua que, en segundo orden, resulta ser la nuestra.

33. «Todo bien que te llegue viene de Alá; todo mal, de ti mismo» (*Corán*, 4-79). Al principio parece absurdo e indigesto. Luego se comprende que así es como se instituye la lógica del principio de fe. Se trata de una belleza y de una falacia similares a las del arte.

34. No es lo mismo el sentido que cada persona haya conseguido otorgar a su propia vida que el sentido de la vida. El primero es un imperativo y un acomodo no siempre de éxito. Del segundo no se sabe nada.

35. La pregunta del psiquiatra Viktor E. Frankl a los desesperados de su consulta: «¿Por qué no se suicida usted?», no es una pregunta brutal. Al contrario, consigue que el enfermo inicie un proceso de introspección y revaloración de su insistencia en vivir.

36. Jaque mate en el ajedrez es cuando el rey, se ponga donde se pusiere, no tiene salida. La muerte, nos pongamos donde nos pusiéramos, es un jaque mate inexorable y de nada valen las actitudes previas de optimismo o pesimismo ni el matiz de las creencias religiosas, pero no parece haber duda en que vivir con fe y optimismo edulcora el trance. Mira por dónde acabamos de entender la gracia del famoso «ayúdate, que Dios te ayudará».

37. La sociedad se ha edificado sobre una jerarquía de fuerza/poder que a su vez produce una jerarquía de «valores». Por encima de revoluciones, avances tecnocientíficos y catástrofes económicas éste es el hecho que permanece inalterable a lo largo de la historia.

38. Coro de *Edipo, rey* de Sófocles: «¡Ay, generaciones de los hombres, cómo calculo que vuestra vida y la nada son lo mismo!». Entre los dioses y los mortales había drama y, por muchas vueltas que le demos, es el mismo drama de hoy, cuando ya han desaparecido los dioses. ¿Cómo se pudo especular tanto?

39. En la inmensa cuestión dioses/mortales el problema no está en la verdad/mentira del binomio, sino en su mayor o menor conveniencia. De aquí a la religión como una moral impregnada de pragmatismo conveniente hay un paso. La tragedia está en que también se mata en nombre de la religión.

40. Es de destacar el hecho —en el centenario de la muerte de José Martí (mayo, 1895)— que cuando este muy idolatrado líder revolucionario —también político, buen escritor, hombre de acción— se disponía a participar militarmente en el alzamiento para la independencia de Cuba respecto al imperialismo colonizador del poder (decadente) español, ya estaba obsesionado por el fantasma real del imperialismo emergente norteamericano, como eviden-



ció en una carta que contendría sus últimas palabras escritas, pues al día siguiente cayó muerto en la lucha: «Ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber (...) de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América». Ay, Señor, librarse ya en el siglo XIX de la garra española para poder librarse seguidamente de la garra yanqui...

41. Calderón consideraba que el mayor delito es haber nacido. ¿Delito? No, es más bien un atropello.

42. En cualquier caso, se está dispuesto a creer en la inmortalidad del alma a condición de que se admita que el alma de las cucarachas y de los cocodrilos también es inmortal.

43. Cuando se ha hecho una larga frecuentación del libro aforístico, de apuntes, notas y flecos íntimos, improvisados y al día, sin más compromiso que el de inventariar el suceso fragmentado del devenir, de Marco Aurelio a Agustín de Hipona, de Goethe, Stendhal y Kafka a Nietzsche, destacan con luz especial el *Journal* de Renard, el *Libro del desasosiego* de Pessoa y el *Oficio de vivir* de Pavese. El primero se meaba en la cama, el segundo era alcohólico y el tercero cometió suicidio. Sólo el talento estaba sano en ellos como un buen cáncer.

44. Habiendo visto a un muchacho beber en el cuenco de sus manos, Diógenes sacó su escudilla del zurrón y la arrojó diciendo: «¡Cuánto tiempo, necio de mí, he arrastrado un bagaje inútil!». Buen eslogan retroprogresivo para las sociedades consumistas atrofiadas de cachivaches.

45. Aclarando dudas. «Sistema»: conjunto de reglas, principios y normas sobre una determinada materia. *Establishment:* literalmente, establecimiento y, por extensión, centro de poder efectivo en Inglaterra (definiciones de diccionario). En castellano la definición de sistema no incluye las connotaciones políticas y económicas de que se ha venido recargando la palabra, connotaciones peyorativas que aluden más exactamente a *establishment,* y es frecuente que se traduzca *establishment* por sistema, ya que establecimiento tampoco significa lo que se quiere entender. Un banquero depuesto perteneciente a la (mal) llamada «cultura del pelotazo» (enriquecimiento fácil y sin escrúpulos) definió el sistema: «Entre el Estado y la sociedad hay una estructura que muerde parcelas de poder, que se llama sistema y afecta a medios de comunicación, Gobierno y poder económico. El poder sigue en las mismas manos porque el sistema convive con todos los gobiernos». Claramente se refería al poder económico, que se puede considerar «centro de poder efectivo». En impropiedad aceptada, cuando se habla de

sistema se está hablando de *establishment*. Afinando, cabe decir que el sistema es el centro de poder financiero, indirecto, efectivo, internacionalista, jerárquico y piramidal. Irradia normas que afectan a todos los estamentos del país, gubernamentales, administrativos, culturales. Al citado banquero, que formaba parte del sistema, lo destituyó el sistema. El sistema no muerde parcelas de poder. Es el poder. Y lo que verdaderamente hace el sistema es combatir las «disensiones» que se producen dentro del sistema. De que el sistema es repudiable y necesita cambio en el mundo entero, no hay duda. Y esto sólo puede provenir de una regeneración ética del sistema (idealismo inoperante) o de la mística de la revolución (la maltratada utopía), pues los órdenes gubernamental e institucional, de los cuales también podría surgir la limpieza moral y de procedimientos, los designa y controla el propio sistema a modo de representaciones delegadas que no pueden ni deben amenazar su férrea estructura. O llega un viento revolucionario que lo pone todo patas arriba en la fiebre de los grandes ideales. Sólo que inmediatamente después de la hecatombe empieza a reconstruirse otra vez y siempre la tela de araña del sistema.

46. Cuando las guerras son demasiado absurdas, crueles y persistentes, al cabo de cien mil muertos, resurge la vieja y noble teorética del «escritor comprometido». Una comisión de intelectuales en la lejanía se instituye y decide firmar una protesta contra la guerra. A veces el intelectual va por cuenta de un periódico o de una productora cinematográfica al escenario de la guerra a dar su testimonio personal. Esto lo magnifica la sociedad, y el escritor obtiene prestigio de conciencia vigilante y persona responsable de los problemas de su época. Pero los tiempos han cambiado. Hoy la figura del intelectual «en acción» puede resultar un tanto anacrónica. El motivo es sencillo. Por cada intelectual que tardíamente se decide con peculiar talante altruista a pisar el terreno de la conflagración ya le han precedido cien periodistas que sin gloria y por deber de oficio, a menudo con riesgo de la vida y a veces con muerte real, asestaron los primeros hachazos en el muro de la información concienciada.

47. Las hojas de los chopos brillan untadas de aceite y se mueven como ósculos de sol en el mar. La atormentada luz, la marea vegetal, las rebajas, la perspectiva de las vacaciones, el estallido de la masa burocrática, la fiebre nómada, los últimos trámites, el ansia diversional, los escaparates de las agencias de viajes, la quiebra de la rutina neurotizada, todo eso compone un cuadro que a fuerza de vitalidad y colorismo llega también a ser neurótico.

48. El núcleo pasional del verano de tierra adentro, de urbe con gasoil, de Madrid, reside en el olor del aligustre del Japón cuando florece. Hay que buscar sus áreas de expansión.



49. Laura, la musa de Petrarca, murió de peste.

50. Político andaluz que llama a su oponente *Cagapoquito.*

51. Es innegable que la televisión machaca con publicidad, insulsos bustos parlantes, asesinatos, violencia, narcótico electromagnético —buena receta para caer en una a veces muy necesaria catalepsia de sueño—, pero la otra tarde vi el humo que emana de los mares antárticos antes de convertirse en hielo cuando los meses de febrero y marzo anuncian el largo invierno y emigran hasta los pingüinos, que en fila de a uno parecen locos pacíficos vestidos de frac en el exilio helado.

52. Los taurófilos deben abrir una investigación para averiguar por qué al torero triunfador, en vez de las triviales orejas y rabo, no se le conceden como trofeo totémico y lógico los sangrientos testículos del toro. Que no se me diga que se trata de un simbolismo venido a menos por razones de buen gusto mojigato.

53. En la *Historia de la melancolía y la depresión,* que ha llevado a cabo con mucha autoridad el doctor Stanley Jackson, se observa que, mientras en el orbe filosófico, ético y político de los antiguos griegos y sus traductores árabes todavía hoy ofrece interés y en relación a conceptos modernos es difícil calibrar ese orbe bajo la estricta idea de progreso, en el orden descriptivo de la noción científica, verdadera o constatada, esos filósofos carecen de interés, salvo el de comprobar cuán vacilante y trabajoso es el conocimiento empírico y operativo.

54. El cineasta pone a una mujer de belleza antigua tras unos vidrios lluviosos que dan a un valle verde, un piso de tarima resonante encerada, un búcaro con flores mustias, el sonido de un piano con música leve de Chopin y ¿quién le puede negar a este hombre su condición de genio? ¿Tiene la palabra escrita la misma nobleza natural de este acopio de materiales?

55. La casa envejeció y se agrietó con sus ocupantes dentro.

56. De todos los términos que, supongo, por razones taxonómicas, se emplean en los medios de comunicación social impresos para diferenciar secciones y caracteres informativos, el más ambiguo es el de «cultura». Quiere decir que es cultura todo lo que no sea política, economía, deportes y «sociedad». El absurdo salta a la vista.

57. El título en novelística y poesía con mayor capacidad expresiva *en sí mismo* de todas las épocas es *En busca del tiempo perdido.* Perdido o ido. Desafío a que alguna obra escape a esa invocación. El recuerdo del pasado incluso tiñe la idea de futuro, ya que el presente no cuenta, que es lo único que existe.

58. Todo lo que no sea instinto es cultura. E importa saber los milímetros en que la cultura ha avanzado sobre el instinto.

59. Torrente Ballester, venerable gallego, en una entrevista, con humor: «Es muy listo [se refiere al político más importante], pero es andaluz, y los andaluces, en general, son superficiales. Ingeniosos, brillantes, pero superficiales». Dedicarse a mostrar la inocuidad del tópico sería todo menos profundo. Más adelante Torrente Ballester da muestra de su profundidad céltica: lo que Franco quería era ser almirante de la Armada: «Si hubiera sido almirante, no hubiera pasado nada». El gran novelista, que perteneció a Falange y engendró once hijos, se ve que tiene en el fondo vocación andaluza (por lo del ingenio). De todas formas, el único andaluz que en actos públicos jamás ha exteriorizado una sola típica «ingeniosidad andaluza» es ese político más importante, a no ser que por ingenio se entienda la aparente seriedad y la facilidad de palabra vestida de campechanía.

60. ¿En qué consiste la libertad si mis actos de libertad están condicionados por la necesidad o el gusto? La libertad sólo es mensurable en función de su gratuidad. Pero en la naturaleza no hay acto puro gratuito, salvo la pura gratuidad de la naturaleza, del universo, que ya no admite correlaciones con nada.

61. Que el origen de la melancolía y la depresión era el exceso de bilis negra —uno de los cuatro humores señalados por Hipócrates, junto a la sangre, la flema y la bilis amarilla— se estuvo creyendo hasta finales del siglo XVII y principios del XVIII. Sin embargo, metafóricamente, asociar la bilis negra a la melancolía resulta de una perfecta idoneidad irónica.

62. Dispuesto a olvidar predeterminaciones, categorías y sustancias. La circunstancialidad de nuestra vida es inconmensurable y a veces un simple fontanero que arregla el escape de la cisterna nos hace más feliz que una proposición de Wittgenstein o, más concretamente, las proposiciones de Wittgenstein adquieren su profundidad a partir del momento en que funciona bien la cisterna, ese ridículo e imprescindible artilugio cuyo ruido sigue al hombre do quiera que vaya, acaso para recordarle la sustancia final predeterminada de sus maravillosas degluciones categoriales. Y que no le falte el agua.

63. *Ecce homo* es una de las autobiografías más hermosas y desesperadas jamás escritas, y sus fulgores de mayor fascinación se producen a pesar de Nietzsche mismo, cuando la conciencia de genio se le distrae y habla de la soledad, los dolores cerebrales, el vagabundaje y la ceguera.

64. En el Rapallo invernal el oleaje marino que se oía en el *albergo* no dejaba dormir a Nietzsche, que se llamaba a sí mismo el *Alciónico.*



65. A menudo problemas de mala educación, pobreza e injusticia social se confunden con problemas racistas. Pocas personas, además, admiten ser racistas lisa y llanamente. Casi siempre parten de otras razones para la animadversión. Hay matices entre tener por vecino a un negro catedrático de universidad, cuya mujer es analista de laboratorio, o bella modelo de pasarela, con dos hijos en el colegio más caro, que tener por vecino a un negro narcotraficante, soez y amenazador. En el primer caso el menosprecio —que en tales condiciones raramente ocurre— sería racista o de envidia social (invirtiendo los términos), y en el segundo de temor y autodefensa. Salvo genocidios para mover a la masa ciega en torno a un chivo expiatorio —los judíos con Hitler, por ejemplo—, la mayoría de los conflictos que se entienden de religión y raza son en el fondo de carácter económico y político y se alinean bajo los múltiples disfraces que adoptan las viejas luchas de clases, los exilios, la injusticia social, las costumbres, los expolios, las transgresiones y la voluntad de poder y tener. Todo eso es la verdadera sustancia del cacareado racismo.

66. ¿Es ya el marxismo, como el cristianismo, una religión que ha penetrado en el firmamento de los principios ideales? ¿Se puede considerar, de una parte, que esta pregunta es herética y, de otra, que es una beatería?

67. Ontológicamente la conciencia del ser humano no le encuentra sentido a la vida, pero una vez que sin deliberación hemos superado la oleaginosa bocana del útero, la posible idea del sentido de la vida se reduce a seguir las «reglas del juego» impuestas por el nacimiento. Es notorio que mientras el sentido de la vida no va más allá de estas reglas poseamos a cambio una conciencia tan proclive a la inaceptable desmesura (infinito, inmortalidad, felicidad, Dios). Algún compuesto químico, neuronal, glandular, molecular o celular sin «programa» se ha debido obscenamente de despatarrar ahí.

Eduardo Tijeras



NUMERO 37 (Marzo Abril 1995)

Suscripción 6 números:

España:	3.600 ptas.
Europa: correo ordinario	4.150 ptas.
correo aéreo	6.200 ptas.
América: correo aéreo	7.500 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30 2.º dcha. Tel.: 310 46 96 - Fax: 319 45 85 - 28010 Madrid

LECTURAS



Foto: José del Río Mons.

Los libros en Europa

T. S. Eliot. Peter Ackroyd. Trad. Tedi López Mills, Fondo de Cultura Económica, México, 1991

¿Quién fue Thomas Stearns Eliot? Nació el 26 de septiembre de 1888, en St. Louis, Missouri, y murió en Londres el 4 de enero de 1965. Una de las características principales de su personalidad y de la cual han dado testimonios muchos de los que le conocieron es que era un actor, alguien capaz de escribir con el estilo de otros, de vivir de una manera ligeramente impostada. Quiso ser un gran poeta, católico, conservador, inglés, y todo fue de alguna manera, aunque con la conciencia de que estaba sobreactuando. Fue voluntarioso, calculador, desafectivo, envarado, generoso; tenía un gran miedo al ridículo, tendencia al autodesprecio, y una relación conflictiva con el sexo. Creció en una familia unitaria, con un padre que consideraba el sexo como algo desagradable. De hecho Eliot tuvo precaución con esto porque fue virgen hasta los veintisiete años y luego tuvo la mala suerte de casarse con una mujer con desórdenes ginecológicos y psíquicos. Fue un hombre desdichado al que ni la fama ni la religión dieron la felicidad, pero sí su segunda mujer, Valerie, con quien se casó cuando el poeta tenía ya sesenta y ocho años y ella treinta.

Dejó su país a los veintitrés años y, salvo viajes ocasionales, residió en Londres hasta el final de sus días, pero siempre se consideró un «extranjero residente». No era de allí, pero tampoco de su país de origen. Era alguien que tenía que inventarse su tradición (como hizo, con sobrado talento, en el plano literario) y un rostro. Muchas veces en su vida se preguntó qué era lo que había que pensar, como si esperara el guión para encarnarlo. Su sentido de la responsabilidad venía de fuera; no es tanto que estuviera convencido como necesitado de convencerse. En política estuvo en contra del humanitarismo y la democracia liberal; se identificó apasionadamente con las ideas derechistas de Charles Maurras y llegó a felicitar al *Daily Mail*, en 1923, por la publicación de una serie de artículos elogiosos sobre Mussolini. Hay una línea que va de Dante y Santo Tomás hasta Maurras, una línea antimoderna en el orden moral. Es curioso el parecido en esto con otro sureño, Edgar Allan Poe.

Es sabido que fue un hombre «sabio» (aunque, en realidad, no lo fue tanto) y sus intereses culturales tenían una cierta amplitud: su tesis fue sobre Bradley: sufrió un fuerte impacto cuando leyó *Appearance and Reality*, obra donde se manifiesta un radical escepticismo sobre la capacidad del intelecto para conocer la realidad. Le interesó el budismo y estudió filología y filosofía india con C. R. Lanman y James Haughton Woods, respectivamente. Confesó que este pensamiento le dejó una «perplejidad iluminada», una frase que creo hubiera gustado a Borges. Es curioso: Eliot quizá encontró en el budismo, entre otras cosas, un eco de su obsesión por el pecado original. Para el budismo el mayor pecado del hombre es haber nacido. Cristo pidió que nos multiplicáramos, pero cada nacimiento está marcado por una culpa que hay que expiar.

Su primer libro de poemas fue *Prufrock and Other Observations*. De este personaje dijo el Eliot último que jamás supo lo que era el amor. Y es curioso que lo dijera de un personaje poético, como si el mismo Eliot no hubiera hecho otra cosa que encarnar personajes a la búsqueda de un verdadero reconocimiento. Claro que es, también, una confesión indirecta. En 1992 publicó uno de los grandes poemas de nuestro siglo, *The Waste Land*. Luego quiso apartarse de él y de su mundo, a la búsqueda de un orden (el catolicismo anglicano) en el que había mucho de claudicación. Buena parte del conservadurismo de su obra posterior quizá sea debida a la necesidad psicológica de estructurar rápidamente su vida. Es cierto, escribió *Four Quartets*, esa obra llena de talento y de renuncias.

Fue empleado de la banca Lloyds y editor de Faber and Faber, escribió teatro, tradujo la *Anabase* de Saint-John Perse. Editó a Henry Miller, rehusó hacerlo con George Orwell, denunció moralmente a D. H. Lawrence (aunque luego se arrepintió sin por ello cambiar de opinión literaria). Admiró a pocos de sus contemporáneos, pero fue siempre fiel a Ezra Pound, al que ayudó a sacar del psiquiátrico y al que editó siempre en Faber. En su tumba, en East Coker, rezan estos versos: «En mi principio está mi fin», «En mi fin está mi principio». Un hombre misterioso y una obra definitiva.

La rive gauche (La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950). Herbert Lottman. Trad. de José Martínez Guerricabeitia. Ed. Tusquet, 1994

El libro de Lottman se centra tanto en un período como en un número de escritores que, al margen de sus obras de creación o de investigación tuvieron un rasgo común: fueron los intelectuales de la *Rive gauche* que sacudieron el pensamiento moral, se comprometieron con el comunismo, se hicieron disidentes, colaboracionistas o miembros de la resistencia. Las actitudes no siempre fueron claras, y las brumas de las ideologías y de los mismos sucesos, además de las determinaciones psicológicas, empujaron a algunos a defender a Stalin (frente al nazismo), a otros pocos, a colaborar con la ocupación. Lottman retrata, con agilidad, sobre todo a partir de la segunda parte del libro, el mundo de los cafés, de las publicaciones, las discusiones políticas, las conspiraciones, deserciones y heroicidades, las reacciones pacifistas frente la impetuosidad bélica de Hitler, los entusiasmos de Gide frente a la URSS y su decepción posterior, el apoliticismo de Sartre y su concienciación en plena ocupación. Las tensiones entre la derecha (Brasillach, Giraudoux, La Rochelle) y su apoyo al gobierno de Vichy, y la izquierda (Malraux, Gide, Aragón). Pero si algo muestra esta documentada obra, es que el mundo ideológico de la época estaba lleno de contradicciones, cambios bruscos, cinismo, todo antes de llegar a creer que se trataba de un mundo de ideas claras y distintas como tantas veces el pensamiento de izquierda nos ha querido hacer creer. El panorama que nos muestra *La Rive gauche* —una obra de casi quinientas páginas imposible de resumir— es rico entre otras cosas porque nos muestra a sus protagonistas en su ambigüedad y no trata de reducir ésta en beneficio de esta o aquella idea. El cuadro es un tanto barroco, sin centro fijo, salvo la guerra que moviliza y cambia a todos estos hombres de letra que testimoniaron dicho drama.

La estación total. Juan Ramón Jiménez. Ed. Tusquets, Barcelona, 1994

La estación total con las canciones de la nueva luz se publicó por primera vez en Buenos Aires en 1946 reuniendo poemas que Juan Ramón había escrito en España entre 1923 y 1936. Muchos poemas de este libro han sido publicados en otras recopilaciones de la obra de Juan Ramón, pero es la primera vez que, en nuestro país, se publica completo y como obra independiente.

Creo que lo mejor de este libro está comprendido en la primera parte, la que lleva por título «La estación total». En ella vemos un Juan Ramón que no cede fácilmente a la poetización y la adjetivación poco exigente, debilidades que le persiguieron desde sus primeros libros hasta los últimos. A veces los juanramonianos le hacen un flaco favor al poeta de Moguer al exaltarlo acríticamente. Fue, sin duda, uno de los grandes poetas españoles de nuestro siglo, pero siempre le acompañó la debilidad por lo cursi. Fue grande pero, obviamente, no por todo lo que escribió. Frente a versos tan logrados como éstos: «Y en la frontera de las dos verdades / exaltando su última verdad,/ el chopo de oro contra el pino verde,/ síntesis del destino fiel, nos dice/ qué bello al ir a ser es haber sido», Juan Ramón cae una y otra vez en «¡Qué perpetuidad más deseada:/ la mujer con la estrella y la rosa,/ las tres formas más bellas del mundo!». El lector tiene la posibilidad de encontrar en este volumen poesía de verdad por un lado y exaltaciones de la bella belleza por otro.

Poemas. Catulo. **Elegías.** Tibulo. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz. Ed. Gredos, 1993

Hay que señalar, en primer lugar, que las traducciones de Arturo Soler son en prosa, pero logra que funcionen poéticamente, además de seguir con fidelidad al ori-

ginal. La opción de vertir en prosa lo que está en verso tiene varias justificaciones (hay versiones en prosa de Homero, Virgilio, Dante, etc.) y se hace, sobre todo, en aquellos escritos donde prima lo narrativo. En ocasiones, si se busca el rigor filológico, algunos traductores optan por la traducción lineal. Es obvio que se traiciona al autor al considerar que lo que él escribió en líneas con un determinado número de sílabas, pies o acentos, pueda olvidarse. La dificultad en alcanzar en otro idioma fidelidad a los contenidos y al mismo tiempo a las particularidades puramente poéticas es una de las justificaciones, otras que el traductor no se sienta capaz. Yo creo que sería bueno que se contara con los poetas como colaboradores para obras donde el problema fuera la impericia creativa del traductor. Ahora bien, a favor de la traducción de Arturo Soler Ruiz de estas dos obras he de decir que es preferible su traducción en prosa a algunas en verso que anda coleando (que no vivas) por el mundo editorial.

Sorprende un poco que Soler haya estado realmente a punto de no llevar a cabo la traducción de Catulo por problemas de pudor... ¿Y si hubiera tenido que traducir a Sade, Bataille, Henry Miller, las cartas de Joyce, etc.? Hay cosas que le hacen a uno temblar. Dicho a favor de Soler: logró superar el pudor y tradujo. En su prólogo, Soler recomienda alguna biografía de Catulo y cita su presencia, en realidad anecdótica, en la poesía actual española, de manera muy acrítica, sobre todo tratándose de una edición hecha para Gredos, que, aunque asequible al amplio público, no es, en cuanto al aparato crítico, de divulgación.

Vida de Constantino. Eusebio de Cesarea. Introducción, traducción y notas de Martín Gurruchaga. Gredos, Madrid, 1994

Eusebio (c. 260-c. 340 d. C.) fue obispo de Cesarea en Palestina. Su obra más notoria en la *Historia Eclesiástica*, escrita en griego. La obra de Eusebio es un caso: resulta apta para historiadores y especialistas, ya que ellos pueden ir distinguiendo entre multitud de errores y tergiversaciones, apologías y olvidos. Según los especialistas, es indispensable para conocer las fuentes de la Iglesia primitiva en Oriente. Lo mismo ocurre para conocer fechas y acontecimientos de la historia de Grecia y Roma.

Martín Gurruchaga, que ha escrito un documentado prólogo a su traducción, nos cuenta que la importancia de esta vida piadosa de Constantino Magno estriba en que es la primera biografía del primer emperador cristiano, contada por un contemporáneo que, además, lo conoció personalmente. Eusebio se propuso escribir un libro encomiástico y algunos lo tomaron por histórico. Gurruchaga nos muestra, en síntesis, la suerte que corrieron Constatino y Eusebio. Vale la pena citarlo: «J. Buckhardt, que vio en Constantino al "hombre religioso", al "asesino egoísta", sin tiempo para la hondura religiosa, y a Eusebio como "el más repugnante de los panegirista, que mentía a mansalva". Proliferaron con éxito las concepciones sobre Constantino como "Voluntad de Poder" (E. Schwartz), como el neutralista del "sistema de la paridad" (Th. Brieger), la del sincretista heiólatra creador del "brillo embacaudor", en cuyo señuelo paganizante cayó la Iglesia por su afán de implantación (T. Zahn), la del "supersticioso" que, aun convertido, no se libró de ese tic (A. Alföldi), la del hamletiano "pobre hombre que anda a tientas" (A. Piganiol), la del "producto de la época, que si no él, otro necesariamente habría dado el quiebro histórico" (Delle Selve), la del segundón frente a Licinio "campeón del Cristianismo" (H. Grégoire).» Etcétera.

Obras completas. Antonio de Guevara. Volúmenes I y II. Edición y prólogo de Emilio Blanco. Biblioteca Castro, Ed. Turner, 1994

Estos dos volúmenes de los cinco que formarán las obras completas de Guevara, constan de las obras siguientes: *Libro áureo de Marco Aurelio, Décadas de Césares* y *Relox de principes.* El político y escritor español Fray Antonio de Guevara es oriundo del pueblo cántabro de Treceño. Probablemente nació en 1480 y murió en Mondoñedo en 1545. Entró en la corte siendo aún niño y parece ser que fue paje del príncipe Juan. Tuvo una juventud algo desordenada y mundana, pero tras la muerte del príncipe y de la reina Isabel la Católica (1504) ingresó en la Orden franciscana en la que, con el tiempo, desempeñaría cargo de importancia. Fue con-

sejero del Gran Capitán, predicador de Carlos I y cronista real, participó en las guerras de las Comunidades de Castilla junto a su soberano y criticó a los comuneros de moverse sólo por intereses personales. Esto tuvo su recompensa: inquisidor de Toledo y Valencia, obispo de Guadix y Mondoñedo, además de estar con el emperador en varios momentos históricos. Está enterrado en Valladolid.

La obra más conocida de Guevara es la que recoge el segundo volumen, *Reloj de príncipes* (1529) que es una versión revisada y ampliada del *Libro áureo de Marco Aurelio* (incluido en el primer volumen). Emilio Blanco recuerda en su prólogo que entre 1529 y 1545 Guevara publicó diez libros, algunos de ellos divididos en dos partes. El *Marco Aurelio* lo entregó al Emperador para que se entretuviera mientras pasaba una «quartana» (hacia 1529) y a pesar de su ruego de que no lo copiaran porque estaba aún sin terminar, el manuscrito fue hurtado y se hicieron copias de él. Así, pues, se puso a la obra y llevó a cabo la segunda redacción del gran tratado de educación de príncipes, el *Relox de príncipes*, que esta colección recoge en un cuidado volumen.

Como nos recuerda el editor de estas obras, gran parte del *Libro áureo* es invención, aunque se apoya en los datos de la *Historia Augusta*, Herodiano y Plutarco. Una de las características es que utiliza el método de las epístolas, una invención literaria de origen medieval. Antonio de Guevara se sirve del género que por entonces estaba de moda, y da una voz ricamente articulada al Emperador Marco. El primer volumen recoge también *Década de Césares* que reúne «las vidas de diez emperadores romanos que imperaron en tiempos de Marco Aurelio», como reza en el subtítulo. Hay en este libro capítulos narrativos, centones de apotegmas y recopilaciones de leyes. Naturalmente, se trata de manera muy distinta a Antonino Pío que a Juliano. No podía ser de otra manera en su época ni en una obra tan obstinadamente moral. Hay pues modelos positivos y negativos. El retrato que hace de los judíos es esperpético (en la vida de Trajano), y en otros casos tiende a la magnificencia. Guevara rastrea en la historia pero también fabula: quería contentar al lector con cuentos que pudieran gustar: gracias a ello no tenemos una mera repetición de los libros clásicos latinos, sino una creación literaria con momentos de verdadero valor.

En los próximos volúmenes (III, IV y V) se recogerán *Avisos de privados, Menosprecio de corte, Arte de marear, Oratorio de religiosos, Epístolas familiares, La primera parte del Monte Calvario* y *Las Siete palabras*.

Obras completas, I. Enrique de Villena. Edición y prólogo de Pedro M. Cátedra. Biblioteca Castro. Turner. Madrid, 1994

Este primer volumen contiene los siguientes libros: *Los doce trabajos de Hércules, Tratado de la lepra, Arte cisoria, Tratado de consolación, Exposición del salmo «Quoniam videbo», Tratado de fascinación o de aojamiento, Epístola a Suero de Quiñones, Arte de trovar, Exposición del soneto de Petrarca, Cartas, Tratado de Astrología*. Se publicarán aún dos volúmenes más que completarán la obra de Villena. De Enrique de Villena (1384-1434) dijo el aristócrata Fernán Pérez de Guzmán que «algunos burlando decían que sabía mucho en el cielo é poco en la tierra», pero fue elogiado por gente de su generación como el Marqués de Santillana y Juan de Mena. De Villena era nieto bastardo del primer monarca Trastámara Enrique II, por vía materna, y descendiente de la casa de Aragón y Cataluña por vía paterna. Desde joven se sintió muy atraído por las letras y poco por las armas. Pronto tuvo para el vulgo fama de hechicero, y de genio para los letrados. Se casó con doña María de Castilla. Su matrimonio no fue feliz y no consiguió ninguno de los títulos nobiliarios que le correspondían. Fue todo un personaje: erudito, versado en lenguas, «destemplado en el comer y en el beber», manirroto, «muy inclinado a las mujeres», trató por todos los medios de divorciarse y de acceder a sus títulos, sin conseguirlo. Una vez muerto (arruinado y desprestigiado) gozó de gran popularidad como mago y personaje de varias obras (Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla, Quevedo, etc.). Juan II mandó requisar su biblioteca y fue Lope de Barrientos quien la revisó. Una parte de su obra fue destruida, pero Barrientos fue generoso, a pesar de todo. No obstante mandó quemar libros mágicos que se perdieron definitivamente en el fuego. Nuestro prologuista dice que en esa biblioteca quizá se encontrara el *Tratado de los agüeros* que mandó compilar Alfonso X. Su labor como traductor fue importantísima, abriendo paso al Renacimiento en España: *Retórica nueva de Tulio*, la *Divina Comedia*

y la *Eneida*. Son libros literarios, a diferencia de lo común que era traducir libros de carácter histórico y filosófico. Recuérdese, además, que su traducción de la *Eneida* fue la primera completa que se hizo a una lengua romance.

La edición de Pedro M. Cátedra es minuciosa, hecha por un profundo conocedor de uno de los escritores más singulares de nuestras letras.

Escribir. Marguerite Duras. Traducción de Ana María Moix. Tusquets, Barcelona, 1994

Este pequeño libro consta de cinco textos («Escribir», «La muerte del joven aviador inglés», «Roma», «El número puro» y «La exposición de la pintura»). Estos textos son la transcripción de tres cortos filmados por o sobre Duras, y reescritos luego. Hay en él un fuerte tono biográfico. Prefiero el que abre el libro por tratarse de una reflexión sobre el acto de la escritura. No todo tiene el mismo tono y en algunos momentos Duras delira un poco. Apuesto cualquier cosa a que la crítica no dirá nada sobre esos delirios, porque ya estamos acostumbrados a aceptar el paquete completo por el mismo precio. En ese primer texto, Marguerite Duras relaciona la escritura con la soledad como condición esencial de la misma. Como quien dibuja, Duras traza el espacio de la casa unido a la escritura, la casa de la escritura. El alcohol; la creencia en que sólo la escritura la salvará. Estas páginas están recorridas por el sentimiento de la fatalidad y de lo necesario, nada que ver con la ironía o con lo aleatorio. La escritura misma parece imponerse y la autora la busca sabiendo que sólo así podrá cumplir su propia vida. El tono, más que reflexivo es sentencioso, poético. «Escribir, nos dice, también es no hablar. Callarse». Fatalidad y sinceridad, como si lo vivido, por el hecho de haber sido, fuera auténtico. Una escritura sobre el duelo y la orfandad sobre la que reposa toda vida. Duras confiesa que nunca ha mentido, salvo a los hombres. Un mundo de amantes en los que no se puede confiar del todo.

Junto a estas reflexiones acerca de su tarea de escritora, sobre su propia vivencia de la escritura, Duras introduce algunas visiones sobre la historia, esencialmente biográficas. Es difícil seguir sus desvaríos cuando escribe: «Nosotros, los del 68, somos enfermos de la esperanza, la esperanza es lo que se confía a las funciones del proletariado. Y nosotros, ninguna ley, nada, ni nadie ni nada, nos curará de esa esperanza. Quisiera volver a afiliarme al PC» . Y un poco más adelante: «Hago una diferencia radical entre un hombre de izquierdas y un hombre de derechas». Si en el mundo de la escritura, Duras es inteligente y ambigua en sus divagaciones, en el ideológico lo tiene todo muy claro, y ella está en el buen lado. La historia parece no tener historia. Habla del proletariado como si estuviera en Manchester a mitad del siglo pasado. Lo que Duras denomina «esperanza» es insaciable: nunca tocará un poco de tierra. En el texto último, Duras sueña con una lista que alcanzara la cifra de una gran capital. «Ningún texto podría contrarrestar esta realidad de cifras, de trabajo en Renault, de pena capital: la vida». Y un poco después: «El proletariado en la inocencia más evidente: la del número». ¿No es monstruoso lo que dice? Pues ya verán como le encuentran gracia.

Poemas. C. P. Cavafis. Traducción y prólogo de Ramón Irigoyen. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1994

Hay que comenzar, en un caso así, por la traducción y por confesar que uno no sabe griego pero que se atreve a decir que es excelente, dada la calidad poética que tiene en español. El documentado y explicativo prólogo de Irigoyen hace suponer que se ha ceñido en todo lo posible al original sin olvidar que no hay poemas literales. Parece que él ha logrado unir los dos niveles, el denotativo y el connotativo.

Este volumen recoge los 154 poemas canónicos de la obra de Cavafis, aquellos que él quiso considerar su verdadera obra. Ya se sabe que no siempre los autores son buenos jueces de sí mismos, pero Cavafis demostró que podía pasar años con sus poemas, escribiéndolos y reescribiéndolos sin acabar con ellos, lo que demuestra un juicio afilado y un verdadero tacto para discernir lo que importa.

En cuanto al resto de traducciones existente en nuestra península, y aun fuera, Irigoyen las respasa con conocimiento y el buen humor que le caracteriza. Su prólogo es imprescindible para conocer algunos de los avatares que la obra de Cavafis ha corrido por nuestras letras. Pero insisto en que lo verdaderamente importante

es su traducción. Algo así sólo es pagable —si esto fuera posible— con la reiteración de la lectura de esta obra.

Irigoyen dedica un apartado de su prólogo a hablar de la poesía erótica de Cavafis. Creo que aún necesitamos un buen ensayo sobre este tema. Pienso que no se ha hecho suficiente hincapié en la tensión entre amor y erotismo en su obra.

Papeles que fueron vidas. Álvaro Cunqueiro. Ed. y Prólogo de Xesús González. Tusquets editores, Barcelona, 1994

Tusquets ha publicado ya siete libros de Cunqueiro donde se recogen artículos, ensayos y papeles diversos del gran escritor gallego. Es una labor editorial de importancia ya que permite acceder de manera ordenada a uno de los escritores más imaginativos y rigurosos (rigurosos con su imaginación) que ha dado nuestro panorama literario en muchos años. Creo que alguien ha dicho que Cunqueiro es nuestro Borges aunque sin metafísica. Habría que matizar más, pero hay que señalar también que Cunqueiro ha escrito una obra llena de sensualidad, de mundos corporales inexistentes en el argentino. Hay más diferencias: Borges fue más riguroso con su imaginación: la sometió a la fatalidad, o más exactamente, la fatalidad hizo de su imaginación una obra necesaria. Cunqueiro está más cerca de nuestro corazón y de nuestro paladar: es un conversador memorioso y entretenido, inteligente y sorprendente, que puede ir de Sylvia Plath al Santo Grial, de las runas de *Kalevala* a aspectos estilísticos de la lengua portuguesa, de los *Lays* de María de Bretaña a una antología de la poesía camboyana. Anda por muchos mundos y siempre son el suyo: nosotros andamos por el suyo y sentimos que es nuestro mundo y los otros.

Memoria del mundo y otras cosmicómicas. Italo Calvino. Traducción de Aurora Bernárdez. Ed. Siruela, 1994

Este libro está dividido en dos partes, *Las cosmicómicas* y *Tiempo Cero.* Después de la publicación de estos cuentos, Italo Calvino sintió la necesidad de escribirles un prólogo. No para aclarar los elementos científicos en los que estos cuentos (de una curiosa ciencia-ficción) se apoyan, sino para poner un poco de luz sobre los aspectos creativos. Es sabido que Calvino, además de un gran narrador, fue un crítico penetrante al que no le eran ajenas las peculiaridades de los procesos literarios. Estos cuentos, que tienen por tema los orígenes cósmicos, pero con elementos culturales y psicológicos de nuestro tiempo, parten siempre de una anécdota científica, por decirlo así. No es tanto que se apoyen en una teoría sobre la que el cuentista se va a mover haciendo algunas distorsiones aceptables o propulsando su imaginación a partir de ella como que utiliza la sugerencia para exaltar la imaginación poética. Porque estas narraciones, por su economía verbal y por el tratamiento estético, están siempre entre el cuento y el poema en prosa. Es verdad que ya el mismo género se acerca, por sus exigencias estructurales, al poema. En este caso aún lo parece más. No hablo de poetización, actitud que hubiera repugnado a un prosista tan exigente como Calvino (y a cualquier lector que se precie) sino de tensión temática y verbal. Por otro lado, los temas elegidos llevan al autor a extremar su lenguaje ante esos mundos que desafían toda expresión narrativa. Calvino, en ocasiones, se sitúa ante el principio de la narración, situación límite que acerca el cuento al canto. Un canto cómico, quizá la única forma, en nuestro tiempo, de acercarnos a lo cosmogónico desde un punto de vista literario.

Un narrador se acerca al cosmos, a la cosmogonía, astronomía y cosmología, y su mirada no es ni religiosa ni científica sino creativa. Enfrenta los mundos descomunales de los orígenes y las dimensiones extravagantes del cosmos al mundo comunal del hombre. El resultado es una sonrisa no ajena al escepticismo. El mismo personaje que recorre las *cosmicómicas,* Qfwfq (como sus familiares y vecinos, sus nombres son casi impronunciables, lo cual los hace más ambiguos) tiene todas las características de una metáfora de las que hubiera gustado a Lautréamont: en él se concitan elementos dispares sobre la mesa de la narración, y aunque nos reconocemos en sus actitudes y tics, la característica esencial de Qfwfq es que es indefinible, aunque siempre estamos a punto de ver su rostro. Se me ocurre que en el fondo de estos cuentos (algunos de ellos forman parte de lo mejor que ha escrito Calvino) Qfwfk es una metáfora de nuestra paradójica situación en el universo.

Qfwfk narra las peripecias, en los orígenes, de cualesquiera teorías del universo, aunque sean contradictorias

entre sí. No está interesado jamás en su veracidad teórica sino que, por el hecho de haber sido formuladas, deben parecerle ya existentes. Es, en este sentido, un personaje dramático, teatral: la encarnación de las hipótesis y teorías, pero transformadas en un guiño. Decía Borges que la filosofía no era sino una rama de la literatura fantástica. Para Calvino, que tanto admiró al gran escritor argentino, la ciencia es tomada como modos de la imaginación. Sintió la necesidad de *narrar* este inconcebible universo.

Cantares completos. Tomo I. Ezra Pound. Edición bilingüe de Javier Coy. Ed. Cátedra, 1994

Esta edición recoge la traducción de los *Cantares* (completos) que hiciera José Vázquez Amaral y un apéndice bibliográfico de Archie Henderson. Es un acierto editorial, meritorio por varias razones: hacer asequible en una colección de carácter universitario la gran obra de Pound, en su versión original y en la muy valiosa de Amaral (editada en México por Joaquín Mortiz) y por las numerosas notas de Javier Coy que ayuda al lector de Pound a conocer mejor los referentes culturales de su gran poema. El prólogo de Coy es, además, claro e informativo, cosa poco común en este mundo donde la crítica tiende al esoterismo. El texto inglés que Coy ha utilizado es el publicado por New Directions en 1970, fecha en la que se publicó completo por primera vez (el primer bloque autónomo de estos cantos se publicó en París en 1925: *A Draft of XVI Cantos*). El título, *Los Cantares*, responde al deseo de Pound, como nos cuenta Amaral en el anecdotario recogido en este volumen, de llamar a su *The Cantos* con el término que designaba en nuestra literatura medieval las gestas. *Los Cantares* son una gesta universal, una obra épica donde Pound narra, en verso, grandes acontecimientos y minucias. Pound se oponía a la poesía subjetivista que canta las pequeñas anécdotas de la vida privada. El personaje poético es un sujeto inventado por el poema, la emoción es impersonal y el poeta ejerce un control estricto sobre su mundo poético. Desde joven se propuso una cierta ascesis en la adjetivación y una gran economía de elementos verbales, sometiendo la escritura a una vigilancia determinada por una fuerte concepción de la noción de poema. Sin embargo, en otro aspecto, *Los Cantares* es una obra desmesurada, con momentos de verdadera poesía y otros algo confusos y procelosos. La recepción de esta obra ha sido controvertida, habiendo sido calificada de genialidad y de disparate. Algo de verdad hay en las dos apreciaciones, pero lo verdaderamente importante y que convierte a Pound en un gran poeta es la parte de la genialidad. Ocurre lo mismo con todos: Eliot es grande no por algunos poemas piadosos, algo lamentables, sino por ser el autor de *La tierra baldía* y *Cuatro Cuartetos.* Por cierto, Pound, como es sabido, fue grande también por ser un gran partero, un gran agitador cultural que ejerció la mayéutica con las tareas literarias de otros. Su punto culminante tal vez sea la corrección que hizo del gran poema de Eliot, *The Waste Land.*

Historia del doctor Johann Fausto (Anónimo del siglo XVI). Traducción de Juan José del Solar. Ed. Siruela, Madrid, 1994

El tema de lo fáustico tiene que ver con toda la historia de la humanidad. Nada más humano que esta ligazón y condena, que este desafío a trascender, aunque sea brevemente, las condenas de la fatalidad. Sin salir de nuestra tradición, se recordará que Cristo mismo fue tentado en varias ocasiones por el demonio, el señor de este mundo... Lo que los distintos Faustos desean es superar las limitaciones morales, culturales, físicas o metafísicas que tanto la cultura como lo que llamamos la condición humana ejercen sobre ellos (sobre todos). Una liberación tal no puede ser gratuita, puesto que todo el que se sale de las normas o de los límites de su tiempo ha de expiar su transgresión. La liberación fáustica no suele ser una reconciliación sino un desafío que Dios o Naturaleza habrá de reducir al entregar el transgresor el cuerpo y el alma. El título completo de esta obra, origen de los demás Faustos (los de Calderón, Marlowe, Goethe y Mann, entre los más importantes), es bastante explicativo: *Historia del doctor Johann Fausto, celebérrimo mago y nigromante, de cómo se entregó al Diablo por un determinado tiempo, y de las extrañas aventuras y encantamientos que vio y practicó entre tanto, hasta recibir al fin su merecido castigo.*

El que este libro anónimo se basara, según presuponen muchos, en algún charlatán de feria cuyos rasgos informaran al gran personaje, no explica su origen, como no lo explica el caso de los don juanes sevillanos para la gran creación de Tirso *(El burlador de Sevilla)*; pero sí es cierto que ciertos momentos de la historia son más propensos a reunir las características que pueden llegar a crear un personaje. Éste es también el caso de Fausto: el hombre que entrega su alma a cambio de acceder al conocimiento o a la realización de los deseos. La lectura de este anónimo nos lleva a recordar esa gran obra de Calderón, *El mágico prodigioso*, que Goethe exaltó y que algo debió influir en su prodigioso *Fausto*.

Paradiso. Siete poetas (Antología). Selección y presentación de Andrés Sánchez Robayna. Syntaxis, Tenerife, 1994

Habitualmente las antologías seleccionan sobre lo ya publicado; en este caso nos enfrentamos a una antología de poetas prácticamente inéditos, pero todos ellos con una cierta actividad literaria, centrada especialmente en la revista *Paradiso*, editada en Tenerife. Cuando esto ocurre, suele ser normal que nuestra decepción no tarde en aparecer: esas obras no resisten sino una mirada distraída. No es así en esta ocasión, y eso hace que la sorpresa sea aún más compleja. Los poetas reunidos en esta antología tienen una fuerza literaria desusada y ostentan, además, una cualidad que suele brillar en los jóvenes poetas por su ausencia: amor a la literatura, perspicacia para trazar un horizonte literario algo más allá de los jóvenes coetáneos asistidos por el éxito de los medios (no del poema). Estos poetas son Melchor López, F. J. Hernández Adrián, Francisco León, Alejandro Krawietz, Rafael-José Díaz, Goretti Ramírez y Víctor Ruiz. Salvo Melchor López, que nació en 1965, el resto de los antologados ha nacido entre 1969 y 1971.

Si he destacado el horizonte cultural frente al que se levantan estos poetas es porque alguna vez he criticado los gustos ramplones de gran número de poetas jóvenes (y no tan jóvenes) que confunde la poesía con la identidad generacional. Quiero decir que se leen, sobre todo, a ellos mismos, ignorando la dimensión histórica de la lengua y la actividad creativa en otras lenguas. Los poetas reunidos en *Paradiso*, quizá por mirar la literatura desde el extremo atlántico de nuestra cultura, parecen sentirse equidistantes de Madrid y de Londres, de París y México o Buenos Aires. Esta capacidad para transformar el espacio y la distancia en tiempo, en presente de la lectura y de la escritura, es un rasgo determinante de sus tareas poéticas. Por otro lado, lo que Andrés Sánchez Robayna, en su brillante prólogo llama «voluntad *atlántica*» («una vocación característica, en efecto, de la mejor tradición insular: una literatura abierta a lo universal y al mismo tiempo, y sin contradicción, indagadora de los signos de la insularidad») es un ejercicio de radicalidad que tiene sus antecedentes inmediatos en el mismo Robayna, Miguel Martinón y Nilo Palenzuela, entre otros, y que consiste en la transformación de lo local por lo universal e, inversamente, hacer de los rasgos más generales de lo poético un espacio propio, encarnarlos. La raíz de esa voluntad atlántica no es lo telúrico ni lo autóctono sino más bien la duda sobre el lenguaje, la incertidumbre y, al mismo tiempo, la búsqueda de certezas más profundas. En este sentido se puede decir que una parte de la literatura canaria enlaza con la hispanoamericana por esta característica: la duda sobre los presupuestos mismos de su lenguaje. Esta sospecha, lejos de debilitar sus labores literarias las permite, las hace posible. *Paradiso* es una apuesta y un ejemplo.

Creo que a partir de ahora habrá que contar con algunos de estos nombres, de poetas como Melchor López, reconcentrado como una lava transparente, una transparencia no exenta de sombras. Melchor López o la sombra iluminada. Es difícil no asentir cuando Hernández Adrián nos dice que Góngora y Juan de la Cruz son nuestros antepasados más inmediatos porque nos permiten leer a Juan Ramón y Jorge Guillén, a José Lezama Lima y Octavio Paz. Francisco León parece tener una duda que a veces asaltó a Tomlinson, «pintar o escribir». Tal vez logre hacer lo que el poeta inglés: pintarescribir o recuperar en la palabra las cualidades de lo plástico. «El ojo / dispersa mil palabras», dice Francisco León sabiendo, tal vez, que lo está *diciendo*. Alejandro Krawietz hace de la memoria una forma cuya identidad es el cambio, pero esos cambios están asistidos por un ritmo. Rafael J. Díaz es, junto con algún otro de esta antología, un poeta que parece haber echado ya a caminar por sus propias circunstancias. Poesía bien trabada, con conciencia del poema y una sensibilidad que se atreve a penetrar

en lo oscuro, no a ciegas, con una palabra iluminada. Goretti Ramírez, bajo el signo de José Ángel Valente y de María Zambrano, escribe poemas que están continuamente abriéndose al poema mismo, como si dibujaran el espacio donde espera su aparición.

He querido señalar, sobre todo, con esta nota, que hay en la literatura española más joven una actitud distinta al olvido (cuando no asesinato) de las grandes aventuras (y realizaciones definitivas) de la poesía de nuestro siglo, desde Pound, Ungaretti, Eliot, Huidobro, Paz, etc., y que no está reñida la crítica de los desmanes vanguardistas con la recuperación de las altas propuestas de libertad y rigor que llevaron a cabo. ¿Podemos olvidar acaso que varios de los mejores poetas de la generación del veintisiete alcanzaron la alta calidad de sus obras gracias a esta mezcla de tradición y modernidad? *Paradiso*, en su escasez aún de obra, nos recuerda que, en literatura, la verdadera experiencia que cuenta es la de la obra y que la falta de diálogo en nuestros poetas más jóvenes puede convertir a nuestra poesía en fáciles juegos de abalorios.

Los mitos y las máscaras. Juan Luis Panero. Ed. Tusquets, Barcelona, 1994

Un repaso de los títulos de Juan Luis Panero dibujarían una topografía donde tiempo, máscaras, fantasmas y muerte serían sus líneas mayores. Inmediatamente, acercándonos a ese paisaje, veríamos que el correlato de estas palabras es la memoria. Una memoria asistida por una crítica sentenciosa, aforística o gestual; también por una búsqueda de fundamento. Entre ironía y búsqueda de narración, de relato que sustente el desvarío del tiempo, se mueve Juan Luis Panero. La literatura está llena de mitos sustentados por máscaras: actores, autores. Panero tiende a relacionar inmediatamente obra y autor, aunque no ignore —apasionado lector de Borges— que el autor es una entidad evasiva ante la autonomía de la obra. La imaginación (en este caso la literaria), parece decirnos Panero, es fantasmal, pero a veces alcanza la calidad del mito: esa reunión de lo visible y lo invisible, de lo real y lo irreal resueltos en una forma. Obras, autores y lectores giran, en esta obra de Panero, a la búsqueda de un instante de certeza.

La lectura de *Los mitos y las máscaras* ha de resultar placentera para todo amante de la literatura y, especialmente, del género biográfico y todos sus aledaños (desde el cotilleo a la confesión trascendental). Resulta sorprendente la coherencia que muestran estos artículos, publicados mayormente en la prensa madrileña, pero también en *La Vanguardia* y en alguna que otra revista. La coherencia tal vez sea el resultado de la fidelidad de Panero a sí mismo, a sus gustos y disgustos, a sus tics y, también, a sus profundas aficiones de lector. No siempre se puede estar de acuerdo con él, pero ésa es la apuesta de Panero: una crítica basada, sobre todo, en el gusto personal, en las exigencias que él mismo se ha puesto como lector. Nada que ver con la crítica profesoral o académica, metódica o disciplinar. La inteligencia de un escritor se mide por la capacidad de conocer los propios límites, se ha dicho en muchas ocasiones; y quizá se ha explicado menos que esos límites no son tanto las limitaciones de cada cual como aquello que conforma nuestro propio espíritu. No son tanto los límites de nuestra habilidad como el encontrar nuestro verdadero tema y sus modos. Es verdad, algunos es mejor que apliquen una fórmula, antes de perderse en gelatinosas observaciones y necedades en abundancia; pero otros siguen su curso y hacen su propia obra. Se la juegan a una sola carta, la propia: mitos y máscaras antes de que llegue la noche, o nada.

Podría deducirse de la lectura de estos artículos —de los que también se deduce una biografía del lector Panero, cosa que no podría hacerse si se recogieran los artículos de la mayoría de los críticos de este u otro país— un cierto tono de descreimiento ante lo literario. Y es cierto; pero no menos que una profunda creencia en la literatura. Pocos de los poetas actuales son tan literarios como Panero, pocos están tan cerca de la literatura. De ahí que se defienda de ella y de sus protagonistas con gracia y desdén. En ocasiones nuestro autor se pone un poco solemne, o da demasiada importancia a su propia presencia en los mundos que describe; pero, en fin, a lo mejor tiene razón.

Juan Malpartida

Simenon. Maigret encuentra a su autor. Pierre Assouline. Traducción de Mauro Armiño. Espasa-Calpe, Madrid, 1994, 678 páginas

Georges Simenon, uno de los escritores más editados, traducidos y —esta vez— más leídos del mundo, ha dejado una obra torrentosa y una documentación no menos torrentosa de su vida cotidiana. Sin contar artículos, cuentos y relatos, su catálogo suma 382 novelas y veinte volúmenes autobiográficos. Assouline se ha zambullido en el mar simenoniano y ha nadado paciente y lúcidamente por él. Lo ha entrevistado, ha conversado con personajes relacionados con el escritor, ha rastreado diálogos periodísticos y revuelto epistolarios. Su punto de vista es óptimo: sigue la huella de un hombre cuya obra le interesa relativamente, pero cuya historia y su paradigma como trabajador de la escritura lo apasionan. Lo hace con rigor de archivero y penetración e imaginación de novelista, examinando la fábula quizá más interesante de Simenon: un relato de su vida que él mismo no podía hacer.

La ansiedad por cubrir los huecos de la vida, ansiedad paranoica que se resuelve en la historia de una persecución policíaca cuyo personaje simpático es el perseguido, se extendió a todos los campos de su existencia: a la multitud de mujeres con las que hizo el amor, los banquetes que consumió, las botellas de alcohol que bebió, el dinero que ganó y gastó, las casas que construyó, amuebló, habitó y dejó abandonadas.

Descendiente de judíos y obsesivo cuanto primario antisemita, individualista admirador de regímenes autoritarios, secretamente anárquico y visiblemente policial, Simenon jamás pudo deshacerse de la dialéctica del amo y el esclavo, convertida en él en compulsión productiva y sexual. Libros y prostitutas (el paralelo que inquietó a Walter Benjamin) fueron la cifra de una imposibilidad no aceptada: escribir innúmeras novelas porque la Novela es imposible, trajinar a innúmeras mujeres porque la Mujer (o quizás el Varón) son imposibles. La salida vino al final, cuando abandonó al inspector Maigret y redactó la carta a su madre. Toda una vida lleva, por fin, al origen o, al menos, hasta el comienzo.

No cabe en estas escasas líneas una descripción del libro de Assouline, descripción merecida, dado lo ejemplar de su tarea. Los lectores que reclama son de todas suertes: lectores de Simenon que lo admiren como André Gide o lo detesten como Jean Paulhan, curiosos de vidas ajenas, gente que ignore a Simenon pero que guste del género biográfico, gustadores de novelas que encuentren un tanto árida la novelística de nuestra época, hasta los meros inquietos por este siglo que se va acabando.

La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Enrico Fubini. Traducción y notas de Carlos Pérez de Aranda. Alianza, Madrid, 1993, 521 páginas

La música está en la base de la tradición cultural que se reclama de Grecia, ya que en su origen fue palabra que significó el conjunto del saber, todo lo que las musas sabían de su especialidad y de lo que sabían sus hermanas. Retomar esa tradición y hacer una lectura filosófica de la historia conformada por las sucesivas teorías elaboradas acerca de la música, es la ingente tarea que Fubini se propuso y logró llevar a cabo: una suerte de historia filosófica de la cultura construida en torno a la reflexión musical.

Para ello hacen falta una sólida preparación interdisciplinaria y una destreza pensante que permita vincular objetos y discursos muy lejanos en el tiempo y en la situación cultural, y esto Fubini también lo domina. Así puede retomar, a lo largo de los siglos, los temas recurrentes que vuelven porque son esenciales al pensamiento y no acaban de alcanzar una respuesta definitiva, sino respuestas históricas henchidas de sentido pero igualmente cuestionables.

Desde siempre se preguntan los teóricos si la música es un lenguaje y qué significa. La respuesta racionalista es que no significa nada y la respuesta romántica es que lo sabe todo, porque el sentimiento que lleva a la música y que ella suscita es un saber absoluto y, como tal, idéntico a sí mismo e inefable.

A veces se la ha considerado trascendente, como algo que viene de más allá de la experiencia o que revela la trama secreta del mundo. Otras, se la ha visto como un resultado de meras especulaciones formales o derivada de acotados procesos fisiológicos. Expresión de afectos, ornamento de la vida placentera, vehículo de la palabra de Dios, cifra de la construcción universal o introducción al caos, la música ha sido casi todo lo que un pro-

ducto humano puede ser, a precio de serlo de manera enigmática, de no dejar caer el último velo. El sonido puede estar junto a nosotros y atravesarnos, pero no se desnuda de sí mismo, no deja ver a través, nos incluye y nos conforma.

Con intención didáctica, Fubini ha llegado a componer un ensayo histórico que no agobia como un tratado, porque el autor dialoga con los pensadores que examina, y los hace escucharse y dialogar entre sí. Parece un gran director de orquesta, que nos permite oír una compleja partitura sin que se pierda en la ejecución ninguna voz del conjunto. Un clásico, si se permite la truculencia, en el sentido de que funciona como referencia obligada de este tema que es, de algún modo, todos los temas.

Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural. Norbert Elias. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Prólogo de Richard Kilminster. Península, Barcelona, 1994, 217 páginas

Al final de su extensa y laboriosa biografía, Elias estaba trabajando en este texto de carácter teórico sobre el lenguaje humano. Por mejor precisar: sobre la simbólica que distingue a los hombres de los animales. En efecto, éstos tienen lenguajes performativos, que actúan por estímulos y señalan actuaciones que no se pueden separar del acto performado.

El hombre se caracteriza por elaborar símbolos, o sea signos que pueden despegarse de sus referentes. Además, puede aprender sus lenguajes y, a través de ellos, un saber social y su historia. Las lenguas humanas difieren entre culturas, no son genéricas sino históricas. Cambian con el tiempo, aparecen y desaparecen, se mezclan, y diferencian a las sociedades, a la vez que colaboran esencialmente a constituirlas.

De todo ello desprende Elias la identidad entre saber, pensar y decir. No concede excesiva importancia a la escritura, pues el lenguaje, en muchas culturas peculiares, prescinde de signos escritos. Como no hay ser humano sin sociedad, se concluye que todo lenguaje tiene en vista la comunicación y todo saber es conocimiento compartido por una sociedad. Significar es producir y buscar consenso, predicamento y aceptación de las palabras. Los códigos que las organizan son, precisamente, las culturas.

Tal vez Elias marchaba hacia una teoría antropológica y social del lenguaje, así como su complemento dialéctico: la necesidad del lenguaje para constituir cualquier sistema cultural y cualquier sociedad. Pensar y decir, saber y enseñar son inseparables de la convivencia.

Aunque fragmentario y no revisado, este texto es el testamento intelectual de un historiador para el cual la historia fue siempre el espejo de la figura humana, y el lenguaje, el medio y el utillaje por los cuales el hombre convive y se define como tal.

Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna. Roger Chartier. Traducción de Mauro Armiño. Alianza, Madrid, 1994, 316 páginas

La historia de la lectura es una apasionante disciplina que tiene creciente número de cultivadores. Citando al azar de la memoria: Chevalier y Botrel para el ámbito español, Rudolf Schenda para el alemán. Ahora, Chartier nos lleva al dominio francés, haciendo un minucioso recorrido documental por los siglos XVI al XVIII, sin olvidar comparaciones con épocas posteriores.

Vemos, así, desfilar a los editores, libreros, impresores, autores profesionales, legisladores de los derechos de autor, censores, bibliotecarios, críticos y demás personajes de las instituciones literarias.

A través de ellos podemos imaginar qué leían las gentes de aquellos tiempos, no sólo los letrados, sino también los que ignoraban la lectura y sólo podían escuchar lo que otros leían en alta voz. Un espacio novelesco se abre en torno a la evocación de cómo se leía, qué lecturas se preferían, qué se buscaba y encontraba en ellas. Para esto, Charlier insiste en los libros más vendidos y los prototipos de lecturas populares (devocionarios, libros de divulgación, folletines de sucesos sangrientos, vidas de santos y de héroes, etc.).

Estudios como el reseñado, hechos con rigor y sin desmayo ante las dificultades de documentación, ayudan a comprender lo que imaginaron nuestros antepasados, a escuchar su voz murmurada cada vez que volvemos a un antiguo volumen.

El alba del romanticismo español. Diego Martínez Torrón. Universidad de Córdoba, 1993, 414 páginas

Los límites entre el clasicismo y romanticismo, en España, así como el carácter subsidiario o central del romanticismo español son asuntos que ajetrean a los estudiosos desde el siglo XIX. El profesor Martínez Torrón, conocido por sus trabajos sobre literatura española moderna, Octavio Paz y Álvaro Cunqueiro, encara el problema por la vía del medio, fijando su atención en figuras que pueden considerarse de transición, prerrománticas o protorrománticas, a pesar de que su elocución se encuadre en las convenciones expresivas del clasicismo ilustrado.

Hay, así, un hilo rojo que une este iluminismo residual con el liberalismo de unos cuantos destacados románticos españoles, y cuyo campo de excelencia literaria se sitúa en la poesía cívica y el drama histórico, igualmente poético.

Aparte de consideraciones teóricas y epocales, el autor exhuma una serie de textos, hasta ahora inéditos, de Alberto Lista, Manuel José Quintana y Juan Nicasio Gallego.

Quien se interese por revisitar estos problemas de fronteras literarias, ponerse en contacto con textos hasta ahora inaccesibles y revisar cuidadosamente la bibliografía especializada y el estado de la cuestión, consultará con provecho el documentado libro del profesor cordobés.

Ideología y literatura en Alberto Lista. Diego Martínez Torrón. Alfar, Sevilla, 1993, 488 páginas

El interés de Martínez Torrón por el mundo romántico español se acredita en títulos como el reseñado en la nota anterior y *Los liberales españoles ante la descolonización* (1992). Centrándose en la figura de Lista, y fijando algunas precisiones conceptuales en torno a la categoría de ideología y su aplicación a los textos literarios (una polémica que animó el campo teórico y crítico de los años sesenta), se adentra en los múltiples aspectos que las huellas de Lista han dejado en la historia española: su implicación en el proceso inaugural del siglo XIX (guerra de la Independencia, descolonización de América, oscilaciones fernandinas entre absolutismo y liberalismo, afrancesamiento y fundamentalismo, etc.), su biografía personal (y el estado de la cuestión biográfica), las posiciones del autor en materias fundamentales (política, educación, religión), las actividades de Lista en diversos campos (periodismo, literatura, activismo masónico) y, por fin, la panoplia de sus ideas: estética, moral, dramaturgia, novela, historiografía.

Ortega encomiaba los estudios sobre los tiempos áridos de la historia. En los desiertos suele haber, aislados y profundos, pozos de intimidad y frescura que calman la sed del viajero agostado. Si no muy lucida, la apertura del Ochocientos español es secretamente compleja, intensa y sugestiva. Por eso vale la pena volver sobre ella, según aconseja y ejemplifica este libro del profesor Martínez Torrón.

Estructura y tiempo reducido en la novela. Darío Villanueva. Anthropos, Barcelona, 1994, 447 páginas

Este libro utiliza los materiales de una tesis elaborada por el profesor Villanueva hacia 1972/5 y cuya primera aparición como libro data de 1977. En esta segunda reelaboración se acrecienta con una casuística más nutrida y con algunas relecturas teóricas, en especial los aportes de Bajtín al campo de la teoría de la narrativa.

De algún modo, queda ahora como *pendant* del libro de Villanueva sobre el realismo, porque la disociación entre tiempo real y tiempo reducido, así como la constricción de datos sobre el personaje (en el realismo, una biografía; en la narrativa contemporánea, algunas noticias, no necesariamente coherentes), es un elemento crucial en la crisis del realismo. La narración tiene no sólo espacios autónomos, sino también autonomía temporal, lo que conduce a un uso muy abierto del tiempo narrativo: fragmentación, reiteración, retorno circular, tiempos paralelos, aceleración/ralentización, etc.

A las precisiones teóricas sigue una ordenada y nutrida lista de casos, en un ejercicio muy cuidadoso de comparatismo donde se consultan fuentes muy variadas: desde los primeros indicios del asunto, en Cervantes, hasta los predecesores del XIX, Flaubert, Dostoievski, Dujardin, etc., abriéndose luego un campo amplísimo, estructurado a partir de las literaturas hispánicas y en otras lenguas. Sánchez Ferlosio, Thomas Mann, Carlos Fuentes, Virginia Woolf, Juan Goytisolo, André Gide, Miguel Delibes, Heinrich Böll, son una muestra muy reducida del panorama descrito por Villanueva.

El resultado es un texto informadísimo y de puntilloso procesamiento, que sirve tanto para el estudioso como para el lector de ensayo, y que sólo pudo ser hecho por alguien que reuniera ambas cualidades.

El péndulo de la modernidad. Una lectura de la era moderna después de la caída del comunismo. Agnes Heller y Ferenc Fehér. Traducción de Carmen Ruiz de Elvira. Península, Barcelona, 1994, 249 páginas

La modernidad, preocupación obsesiva (como deber ser) del matrimonio Heller-Fehér, vuelve al ruedo de sus trabajos. Esta vez para examinar cómo, a partir de 1789, se produce y se reproduce el modelo revolucionario como paradigma del cambio moderno. De este modo, los Grandes Experimentos (Hitler, Stalin, Lon Nol, etc.) no son recurrencias arcaicas dentro de lo moderno, sino su puesta en escena rigurosa y dogmática. Entonces: la modernidad no es una época, ni un núcleo de finalidades a cumplir en la historia, ni siquiera los grandes relatos que explican estructuralmente lo que en ella ocurre con un criterio teleológico, sino que es un movimiento pendular, que oscila entre el despotismo de la razón y el intento de institucionalizar la libertad.

Ante los resultados desazonantes de algunos proyectos modernos (las guerras mundiales, los totalitarismos, la destrucción del medio ambiente, la sumisión y exterminio de pueblos enteros), algunos proclaman la necesidad de destruir la modernidad. Heller y Fehér sostienen, frente a ellos, que no se puede prescindir de la modernidad misma. La caída de los sistemas del Gran Experimento han producido una sensación de retroceso en la calidad de las discusiones, pues de la lucha de clases se ha pasado al enfrentamiento de absolutismos raciales y nacionales, o sea religiosos. Pero no es volviendo a lo premoderno como podemos afrontar los problemas de una modernidad librada a su suerte, sin apoyos trascendentes ni metas aseguradas por la providencia histórica, sino intentando conciliar esperanza y razón, o sea esperando que lo desconocido sea razonable. Para ello hace falta admitir el carácter dialéctico de la modernidad y su constante capacidad de negar y de negarse. Sin un ejercicio racional de la negatividad no hay actividad crítica y se retorna a la fe ciega, es decir a la admisión de universos mentales cerrados y autosuficientes, como la nación o la raza.

Como es lógico, estas consideraciones involucran relecturas de las principales tendencias del pensamiento político moderno: los marxismos, los liberalismos, el cristianismo social, etc. Pensar modernamente no es considerar un objeto, sino un proceso, intentando que el pensamiento procesal sea también procesal. De ahí la seducción intelectual de este libro, que nos propone y por poco nos obliga a pensar/pensarnos como una historia sin final.

Conocimiento y poder. Norbert Elias. Traducción de Julia Varela. La Piqueta, Madrid, 1994, 231 páginas

Elias (1897-1990) sigue ofreciendo inéditos tras su muerte. Ahora se nos muestran una entrevista y algunos artículos sobre temas puntuales (los sexos en Roma, epistemología de la ciencia, las perplejidades de la sociología). Estas intervenciones monográficas, fugaces, permiten al viejo maestro repasar sus puntos de vista y acotar su sitio en el mundo del conocimiento contemporáneo. Historiador social, Elias fue, también, un antropólogo: su visión del hombre en tanto animal educable está en la insistencia de sus investigaciones históricas acerca de cómo se constituyen las culturas, que son códigos de la subjetivación. En el orden teórico, la tarea ha habilitado a Elias para sustituir el interés del individuo por la consideración del sujeto, y la consideración de leyes históricas, a su vez, por la de procesos comparables entre sociedades diversas.

Elias cuestiona, de tal forma, tanto al individualismo como al *holismo* que somete el proceso social a leyes naturales. Rescata los saberes no científicos y cuestiona el imperialismo de la ciencia como paradigma excluyente del conocimiento. Con ello, el campo de su tarea se ensancha y se enriquece. Tal vez no sea ajena a esta latitud de miras su calidad de judío emigrante, que debió dejar Alemania por Francia y, luego, por Inglaterra, para volver a Alemania tras la guerra y morir en Amsterdam, refugio histórico de los perseguidos por causas religiosas. Entrar y salir es la mejor manera de conocer y conocerse.

Elias, ecléctico alumno de Alfred Weber y Karl Mannheim, vecino pero no miembro de la Escuela de Frankfurt, atento lector no marxista de Marx, nos deja algunos de los textos esenciales para la reflexión histórica de nuestro siglo *(La sociedad cortesana, El proceso de la civilización, Estudios sobre los alemanes)*, sin instaurar ni seguir obediencias escolásticas. En estos artículos se advierte, una vez más, la libertad y laxitud de criterios con los que trabajó en su larga existencia creativa.

La envidia. Carlos Castilla del Pino (compilador). Alianza, Madrid, 1994, 158 páginas

Siguiendo con la publicación de sus seminarios sobre la antropología de la conducta, Castilla del Pino presenta los trabajos reunidos en las sesiones de 1991. La envidia es considerada desde perspectivas muy distintas (etimología, teología, sociología, psicoanálisis, etc.) por el compilador, Silvia Tubert, Reyes Mate, Amelia Valcárcel, Victoria Camps, José Luis Aranguren y Manuel Fraijó.

La envidia es ambivalente: productiva en tanto deseo de lo que no se tiene y que el envidioso identifica gracias a la oportuna aparición del envidiado, y destructiva en tanto inercia del resentimiento, voluntad de rebajar a todos a los niveles de la miseria propia, a veces enmascarada como anhelo de justicia, negatividad igualitaria, despojo del poseedor, falso socialismo. No falta quien impute a Satán la envidia de ser Dios, convertida en el pecado radical y fundacional de la soberbia. En este sentido, el miedo al Diablo impulsó la creatividad humana y Satán se convirtió en el espíritu de la modernidad, el apetito fáustico del hombre que todo lo quiere tener y conocer.

Como agudamente señala Tubert comentando al Unamuno de *Abel Sánchez*, la envidia es inherente a la condición humana en tanto imaginario, o sea en tanto paso del narcisismo primario a la elaboración del mundo simbólico. A través de la imagen captamos al otro, para confundirnos eróticamente con él o para agredirlo envidiosamente. Antes que sujeto constituido, hay envidia, anhelo de saciar la carencia.

De más está señalar la importancia social de la envidia, sea como competitividad productiva o como cainismo destructor. Hay elementos de envidia en la economía de mercado y en la guerra. Tener lo no tenido, considerar legítimo el apoderarse de lo que el otro tiene, producir lo que vemos fuera de nosotros y codiciamos para nuestro patrimonio, son impulsos que tejen la trama de cualquier sociedad. Todo ello acredita el acierto de organizar una reflexión múltiple y dialogante sobre la envidia como la convocada por Castilla del Pino.

Jean Hugo. Jean Hugo. Traducción de Javier Albiñana. Circe, Barcelona, 1994, 446 páginas

Estas memorias intermitentes de Jean Hugo están enmarcadas por las dos guerras mundiales, pues van de 1914 a 1945. El autor fue soldado en la primera y apenas actuó en la segunda, pero, en cualquier caso, los hechos bélicos sacuden el mundo en que le tocó vivir: la *belle époque* se convierte en el período de los años locos, la Gran Depresión, las dictaduras fascistas y la autoinmolación de Europa.

Lo curioso de este libro, escrito por alguien que fue amigo de escritores pero no escritor de oficio (lo suyo era la pintura: ilustración de libros, decoración de teatro, vestuario) es que parece la novela del hombre feliz, impávido ante un pasado donde no faltan los hechos horribles de dos guerras y el drama de su evolución religiosa, hacia un catolicismo suave y ligero, muy propio de la credulidad popular rural francesa.

Nieto de Víctor Hugo y compañero de empresas de muchos artistas e intelectuales protagónicos de la entreguerra (Picasso, Cocteau, Radiguet, Maritain, Colette, Morand, etc.), a nuestro memorialista le tocan los episodios y las intermitencias de estos personajes. En vano buscaremos observaciones, psicologías o críticas de ese mundo opulento, extravagante, eventualmente genial y ansiosamente creativo, pues todo se filtra por la criba sedante y calmosa del evocador. Anecdótico y fragmentario, el libro sirve de evocación documental de un tiempo y un espacio (la Francia provincial inmutable y la agitada París con su religión esnob de la novedad) al cual se puede acudir en busca de detalles y rincones, pues el centro del escenario permanece vacío, a la espera de que lleguen los protagonistas. Hugo ha pintado, apenas, el telón de fondo.

La estética de lo originario en Jünger. José Luis Molinuevo. Tecnos, Madrid, 1994, 186 páginas

Ernst Jünger ha logrado aproximarse a los cien años a fuerza de arriesgar su vida en la guerra, hacer estallar la subjetividad por medio de la droga y hundirse en el origen anterior al tiempo. Muerte, eternidad y anacronismo le han servido para transitar desde la Alemania de Bismarck a la de Helmuth Kohl.

Molinuevo nos propone analizar las distintas personificaciones jüngerianas, a fin de observar cómo, en cada momento, se ha desmarcado de la sociedad normal para ocupar una heroica y dorada marginalidad. Soldado/trabajador, movilizado en la guerra y en la paz, anarca solitario, emboscado final que vive consigo mismo en la espesura de una selva densa pero deshabitada, Jünger ha encarnado siempre las excepciones arcaizantes, premodernas, de disenso respecto al mundo burgués y productivo. Se ha imaginado guerrero singular, caballero andante, monje herborista, jefe de bandas utópicas, aventurero legionario al cual la Providencia premia con la longevidad. En cualquier caso, distinto y previo. De ahí su fascinación por el origen, el fundamento intemporal, lo sempiterno.

Molinuevo explora anécdotas biográficas y textos de Jünger, de modo que su ensayo sirva de propedéutica para la lectura del prolífico escritor alemán, a la vez que de guía para aquellos que, interesados en el mundo jüngeriano, se hayan podido extraviar por la multitud de senderos que se entrecruzan en sus libros.

Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo. Albrecht Betz. Traducción de Ángel Fernando Mayo. Tecnos, Madrid, 1994, 274 páginas

Eisler (1898-1962) personifica ejemplarmente la apuesta y el drama del artista revolucionario en un mundo contrarrevolucionario como el de la entreguerra europea. Alumno de Arnold Schönberg, con quien polemizaría acerca de arte y política, militante comunista, anduvo por la URSS de Stalin, por la España de la guerra civil, por diversas ciudades europeas, desde Londres a Praga, hasta emigrar a Estados Unidos en 1938, de donde hubo de volver a salir en 1948, cuando las purgas del maccarthismo. Recaló en la entonces Alemania Democrática, cuyo himno puso en música, hasta un brusco final cardiopático.

Es curioso observar cómo Eisler, a pesar de su duro politicismo (en parte suavizado en sus colaboraciones con T. W. Adorno sobre la música en el cine), trabajó insistentemente para la más capitalista de las industrias, la cinematográfica. Aparte de otras incursiones en el espectáculo *comprometido* (notoriamente con Piscator y Brecht), sus aportes al sonoro fueron una constante de su obra.

Eisler pensó que la música reflejaba la descomposición del mundo burgués, y que había caído en el aislamiento porque no se dirigía al proletariado y la burguesía no se interesaba por ella, ya que demandaba un arte entretenido. La solución estaba en crear, con el lenguaje de la vanguardia dodecafónica, un arte obrero y revolucionario, que fuera adoptado por las masas trabajadoras.

Las cosas no daban para tanto: ni el proletariado era revolucionario ni el arte de vanguardia se hizo para las masas. A la vuelta de los años, muchas experimentaciones han sido digeridas por la cultura industrial, y el capitalismo, lejos de descomponerse, se ha transformado con mayor sensibilidad histórica que sus enemigos.

Un arte puede estar comprometido con una revolución. Pero las revoluciones pasan y el arte insiste. En este enigma debió sumirse a menudo Eisler, como lo prueba el minucioso itinerario biográfico y productivo que Betz traza de su biografiado. Hoy no existen el Komintern, ni la DDR (Alemania Oriental), ni el Frente Popular, ni siquiera la comisión Mac Carthy. Pero seguimos disfrutando de las fábulas puestas en música por Eisler: filmes de Renoir, de Ivens, de Feyder, restos de un mundo desaparecido que perdura gracias a las ocurrencias de unos cuantos artistas.

Carl von Clausewitz: guerra, política y filosofía. José Fernández Vega. Almagesto, Buenos Aires, 1994, 118 páginas

Sobre Clausewitz han llovido ríos de tinta y de sangre: no hay más remedio, tratándose de un filósofo de guerra, oficial de batallas perdidas, a ratos. Un alemán opulento de meditaciones y parvo de realidades. Fernández Vega, apoyándose en seguros modelos (las relecturas modernas de Peter Paret y Raymond Aron) intenta, con convicción y don de síntesis, revisitar a Clausewitz,

desempolvando su figura del aura belicista y carnicera con que se lo conservaba desde otras perspectivas (la de Liddel Hart es la más conocida y autorizada).

La guerra es un duelo y, en tanto apuesta, un juego de suma cero. Aporética y no dialéctica (no dialogo con mi enemigo, no cuento con él sino para aniquilarlo), la guerra es absoluta y, como tal, ajena a cualquier concepción del progreso. Nuestras guerras difieren técnicamente de las prehistóricas, pero son igualmente bélicas, el mismo juego de exterminio. Clausewitz añade a estos caracteres algunas notas románticas: como la vida, la guerra es azarosa e imprevisible, indócil a cualquier previsión mecánica. Se somete al cálculo de probabilidades, pero también al genio del jefe, que actúa sobre la marcha.

Pero —y aquí tenemos el mejor aporte del autor— la guerra clausewitziana es, ante todo y siempre, un acto político, la prolongación de la política por otros medios, unos medios que confiscan sus finalidades y se convierten, en su momento, en fines o lógica de los hechos. Si hago la guerra para tal fin acabo haciendo la guerra para ganar la guerra. En consecuencia, la política ha de controlar el desarrollo de la guerra en todo momento, para que no se pierdan de vista los objetivos y se evalúe en qué medida la guerra es útil como instrumento o ha dejado ya de serlo. Si en la paz el otro me es necesario porque discuto con él y él conmigo, en la guerra el otro me es necesario porque si no lo aniquilo, me aniquila. Lo que Clausewitz viene a decirnos es que si hago la guerra perdiendo mis objetivos políticos, aunque la gane militarmente, la habré perdido. El enemigo me habrá impuesto su balance de destrucción.

Las concepciones nihilistas de la política han invocado frecuentemente a Clausewitz como fundamento de un ejercicio del poder que se legitime a sí mismo y se ponga como objetivo de sí mismo. Estos nihilismos han acabado, como era previsible, situándose en la posición del aniquilado. Lo que Clausewitz nos aconseja es no perder de vista los fines para que la guerra no se convierta en un holocausto suicidal. En una época de prosperidad dialéctica (Clausewitz fue contemporáneo de Hegel) este oficial prusiano vino a mostrar que si la guerra es la negación del diálogo y, por ello, de toda dialéctica como tal, no escapa a la índole dialéctica de la historia. También fue contemporáneo de Napoleón, a quien las malas alianzas políticas llevaron a la derrota militar.

Sobre vivir. Fernando Savater. Ariel, Barcelona, 1994, 334 páginas

Lo más «fuerte» de la obra savateriana está en el género misceláneo, como el de este libro. El artículo forzosamente breve, rigurosamente fechado, cercado por la circunstancia, da en las notas más afinadas del instrumento. Lo que podría decirse en desmedro de otros ensayistas cabe formularlo como elogio: Savater escribe como su espectáculo favorito, la carrera de caballos. Un juego breve y tenso, en el cual hay necesariamente un vencedor, el caballo de mejor raza, mejor entrenado, mejor conducido, que compite con una selección de mejores. La polémica, el encuentro de un adversario surgido de su imaginación, estructura esta prosa con un final abrupto, conclusivo y victorioso.

Esta colección recoge trabajos anteriores a 1983 y los eventos que le sirven de referencias aparecen con claridad: el golpe de Estado de 1981, la guerra de las Malvinas y las elecciones españolas (1982), la presidencia de Ronald Reagan, el papado de Wojtila, estrenos de cine y publicación de libros, etc. Savater suscribiría en parte, sólo en parte, las opiniones aquí escritas. Él mismo lo dice: «Releo frecuentemente con gusto mis opiniones de ayer y me alegro de haberlas sostenido, pero aún me alegro más por ser capaz de tener luego otras, según me dictan mi tiempo y mi tempestad».

El pensamiento savateriano es presente, en un sentido perecedero y urgente (tempestuoso, según queda dicho) de la palabra presente. Algo que si no se dice en determinado momento, no podrá ser dicho nunca más. Un pensamiento que se agota al decirse y que no espera secuencia ni la reclama. Estrictamente ligado a ciertos acontecimientos con día, mes y año, huye, sin embargo, por ello mismo, de atesorar su historia. Savater elude tanto la melancolía como la soledad, salvo si se trata de una melancolía de opípara sobremesa, el paso de algo irremediable pero no lamentable, o la soledad compulsiva del abandono. «A mí se me encuentra siempre donde hay gente»: voces de otros, silencio para la voz de otro, diálogo, tal vez discusión. En cualquier caso, un lugar donde la palabra oral se disipa apenas dicha.

A pesar de tales extremos, cabe advertir que el pensamiento de Savater tiene historia y que ésta no es individual, sino que esboza el retrato de cierta *clique* españo-

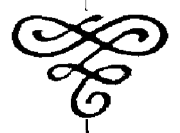
la iniciada a mediados de los sesenta y, a través de ella, un retrato mayor: la sociedad de una época. El hecho divisorio es, en el caso de Savater, la elección ganada por el PSOE en 1982. Decididamente, deja atrás un individualismo radical a veces teñido de nihilismo catedrático (cierto Nietzsche pasado por Foucault) para ingresar en el pragmatismo y el contractualismo de talante liberal. El individuo existe pero no a pesar de los demás, sino en tanto su estatuto de libertades individuales es reconocido por los otros, y viceversa. Éste es el contrato social, laico y revisable, que cimenta, sin ningún otro fundamento natural ni sobrenatural, nuestra convivencia. Es lo que nuestro filósofo define como «inconfesable afición a lo posible, frente a la resignación ante lo necesario o la adoración de lo perfecto».

Tampoco es que la miscelánea carezca de constantes, a veces obsesivas. La principal: definición y confutación de las ortodoxias. «Soy un guerrero con inquietudes religiosas... lo contrario de un sacerdote», decía Savater por aquellos días. Y su deambular montaigniano por el laberinto de las opiniones tiene ese hilo de Ariadna: oponerse a la ortodoxia franquista, a la antifranquista, a la de la transición, a la del progresismo, a la del idealismo radical que acaba aceptando la realidad como ineluctable, a la vulgata oficialista que siempre juega con la amenaza de una oposición que lo haga todavía peor.

Toda exploración de las propias opiniones construye un espejo. En este caso, una suerte de caleidoscopio hecho con espejitos astillados. Entre tanto brillo minúsculo, acecha, tal vez, la imagen que no queremos obtener de nosotros mismos, lo *Unheimlich:* «...un terrible rostro desconocido del que sólo sabemos que se nos parece». Para conjurarlo, Savater propone su autorretrato bajo las especies de Voltaire: «...metomentodo, superficial, inconformista, adulador, crítico, vanidoso, a la par venal e insobornable... Antes de Voltaire no había intelectuales, sino poetas, predicadores o sabios; después de él, casi todos lo somos ya.»

Este vaivén entre lo uno y lo otro ha terminado siendo la sustancia de la meditación moral de Savater (que también es un escritor meditativo, aunque él diga lo contrario): «La única y verdadera forma de respetar al otro —es decir, de tenerlo juntamente por distinto y por igual a mí en humanidad— es incluirlo en mi valoración ética. Lo contrario equivale a reducir la moralidad a un catálogo de peculiaridades etnográficas y lo humano queda degradado a convención biológica.» Es hora de que los lectores de Savater, entre los cuales se cuenta él mismo, le pidamos unas memorias, aunque más no sea reducidas a una sola escena: el encuentro de Voltaire con ese terrible desconocido que se nos parece.

B. M.



La balsa de la Medusa

Número 32 1994

REVISTA TRIMESTRAL

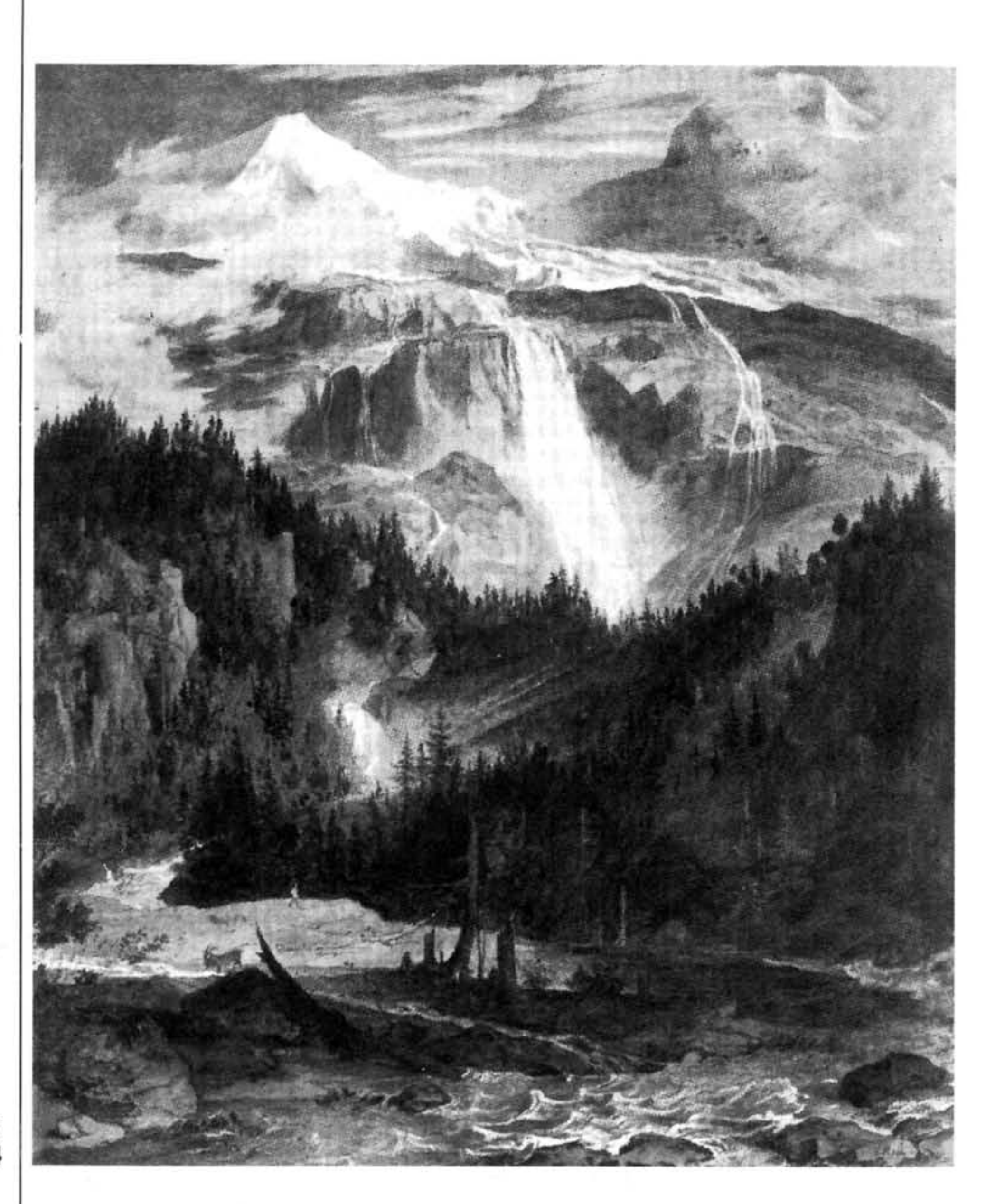
D. Davidson, *El tercer hombre.* **R. Morris,** *Escribir con Davidson.* **E. Lootz,** *Arenas giróvagas.* **E. de Diego,** *Loops.* **Fca. Pérez Carreño,** *Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras.* **C. Crego,** *Los bulevares de Mondrian.* **P. Mondrian,** *Los grandes bulevares.* **C. Thiebaut,** *Retórica de la lucidez.* **G. Vilar,** *Adorno y Beethoven.* **S. González Noriega,** *Los «autores» del Quijote.* **J. M. Marinas,** *Estampas de la Habana.* **G. Abril,** *Lectura literaria y tecnología audiovisual.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

EDITORIAL

[Cuadernos Hispanoamericanos *publica en esta nueva sección llamada* Editorial *textos cuya edición o reedición se propone como homenaje a sus autores y como complicidad con los lectores de nuestra Revista en la captura de ese prodigio al que solemos denominar el puro placer de la lectura.* (R.)]



J. A. Koch. *Cascada Schmadribachfall,* 1794

Las elegías de Hölderlin

Tras la experiencia de una Ilustración desigual y errática, sin unidad política, destinada a debatirse entre la revolución de los franceses y el despotismo asiático, Alemania se convirtió en protagonista de la cultura europea gracias a un movimiento de difícil paralelismo fuera de su lengua: el Sturm und Drang, *movimiento del «tempestuoso» empuje que inician Goethe, Möser y Herder. Dará frutos filosóficos de prolongada riqueza, como la filosofía de Schleiermacher y Hegel, y la poesía de Hölderlin.*

La Ilustración alemana, que podríamos ejemplificar con Kant, advierte un conflicto irresoluble entre razón y naturaleza. El último Kant intenta plantear una conciliación: la razón práctica. A los jóvenes del Sturm und Drang *se les ocurre concretarlo más: razón y naturaleza se concilian en el lenguaje, en el movedizo lenguaje que surge de la diversidad instaurada por la torre de Babel.*

Este privilegio del lenguaje tiene, a su vez, un lugar doblemente privilegiado, que es la poesía. Para los ilustrados, la poesía, lo mismo que la música, era un mero ornamento que hacía más agradable y didáctica la transmisión de las verdades que la razón explicitaba en palabras. Los «tormentosos» invierten el recorrido: el lenguaje es un vaivén entre el sujeto que habla o escribe y un velo que oculta el resplandor directo de la verdad. El lenguaje es símbolo y la invención de símbolos es la construcción del mundo que propone la poesía.

Estos símbolos son universales. Goethe esboza una Weltliteratur. *Sí, la literatura es, efectivamente, universal, pero no hay una lengua universal de la literatura. Ni de otro tipo. Y cada lengua propone a su literatura un tesoro de recursos prosódicos, fonéticos, de economía rítmica, que es inherente a dicha lengua y no pasa de una lengua a otra.*

Esta tensión servirá de alma a las experiencias poéticas del Sturm und Drang. *Todo lo humano es universal, menos el lenguaje, que es uno de los rasgos de lo humano. La traducción se convierte, pues, en el desafío mayor y la más importante operación de la cultura. La versión y adaptación de*

los griegos, tanto en literatura como en teatro y en artes visuales (Lessing, Winckelmann, el propio Hölderlin), el interés de Goethe por la literatura persa o china, las antiguas sagas germánicas y el barroco español, la curiosidad por los poemas del falso Ossián o Schiller adaptando a Gozzi, son algunos casos de brillo singular en el panorama babélico del Sturm.

Hölderlin, destinado a ser un poeta secreto hasta su redescubrimiento a comienzos de este siglo, plantea en la elegía esta doble errancia humana como signo de su universalidad. Elegía es canto de lo pasado, lo perdido, lo muerto. En cada momento hay una muerte y una incitación a la elegía. En cada traslado, hay un lugar perdido y digno de elegía. Porque es universal, el hombre echa de menos todos los rincones del universo, y la elegía es un melancólico himno de celebración al devenir, ese tránsito perpetuo del individuo que se convierte en universo.

El deambular hölderliniano no es la Wanderung *romántica. El vagabundo del romanticismo busca la patria de origen, de la cual fue expulsado, y su queja elegíaca intenta reconstruir el camino de regreso. Hölderlin quiere volver a su aldea, para, desde ella, volver a partir hacia los lugares perdidos en el viaje y hacia los horizontes desconocidos donde se encontrará con esa parte de sí mismo que lo acecha en cada sitio. Ir es volver y retornar es partir. El no lugar es todos los lugares y el paraíso no se ha perdido: aún no hemos llegado a él.*

B. M.

Elegía

Allí voy todos los días, buscando siempre al otro,
interrogando largamente los senderos de todas las tierras;
frecuento en las desiertas alturas todas las sombras,
todas las fuentes; aquí el espíritu se extravía,
allí se sosiega implorando; de igual modo huye por el bosque
la alcanzada fiera, tras la sombra protectora del mediodía;
jamás se inquieta su verde guarida
cuando aquélla, insomne, arroja su dardo a corta distancia.
No la socorre la tibieza de la luz; tampoco el frío de la noche.
Sumerge sus heridas en el agua del torrente.
La tierra le apronta sus prodigiosas hierbas.
Las brisas acallan la espuma de su sangre.

¡Oh, dioses de la muerte! ¡También a vosotros os alcanza!
Cuando decidáis destrozar en medio de vuestra noche
al hombre esforzado que detuvisteis y conserváis en vuestro poder,
concededle que comparta con vosotros la búsqueda, la fuga, la ira,
o que obtenga un refugio para su culpa
y, entre las risas, oiga vuestro temible canto:
según su ley no basta
la alteración continua, interminable, del tenebroso reino.
(Pero que nunca puedas, oh alma mía,
habitar y soñar junto a ellos en helado sueño.)

¡Como el oro resplandeces, aún entre los muertos, día del amor!
¿No luces para mí en la noche, imagen de tiempos luminosos?
Sed bienvenidos,
amables jardines, montañas crepusculares,
y vosotros, silenciosos senderos del bosque,
y también vosotras, estrellas que todo lo veis
y que tantas veces me acordasteis miradas de bendición,
y también vosotras, amantes, bellas hijas de la primavera, calladas rosas,
y vosotros, lirios, a quienes tanto invoqué—
¡Mostrad una celestial alegría! ¡Vosotros todos, fieles! ¡Vosotros todos, vivientes!
¡Oh, si alguien verdadero, luminoso, bello, estuviera cerca de mi corazón!

Los días vienen y van, un año pasa a través de otro,
dando vueltas, luchando; así se muestra, temible, el tiempo
ante la cabeza mortal, aunque no ante los ojos bienaventurados,
y para el amante hay otra vida perdurable.

Alrededor de nosotros, los días y las horas de las estrellas
y de los hombres transcurren en el placer, coronados de guirnaldas,
alegres, nobles, cual auténticos hijos del éter,
unidos en la dicha, íntimos, eternos.
Pero nosotros, juntos sin pudor, somos los pacíficos cisnes
que reposan en el lago, adormeciéndose en sus ondas,
profundas imágenes del agua que refleja nubes de plata
mientras el azul del cielo pasa entre los navíos.
Así vagamos por la tierra.

También amenazó el viento del norte, enemigo de los amantes,
y en él voló la lluvia
y se conmovió el follaje de las ramas.
Tranquilos, en paz, a solas, infantiles y santos,
sonreímos y sentimos a dios y al corazón
entre fieles discursos, luminosos cantos del alma.

¡Ah! ¿Dónde estás, entonces, amante? Me han sacado los ojos
y con ellos he perdido mi corazón.
Por ello he enloquecido y vivo como una sombra,
largamente, insensiblemente, semejante a un despojo.
No tengo a quién agradecer. El término consume al recuerdo.
Es entonces cuando toma de los labios la mejor palabra,
la palabra triste. Los sentidos me maldicen
y se vuelven contra mí, cada vez que recomienzo.
Insensible y mudo, como los niños, me he dejado estar en pleno día
y, a menudo, sólo llegó hasta mí la fría mirada del imbécil.
Como resplandor nocturno se puso en mi ardiente pecho
el sol de todo calor, infructuoso y estéril.
¡Ah, si algo nuevo pudiera conocer!
¿No hay, otra vez, plegarias? ¿No hay camino de regreso?
¿Me ocurrirá lo mismo que a otros tantos
que viven su primavera entre el anhelo y el amor
pero que, en días de ebriedad son alcanzados por vengativas parcas
y devueltos a su origen sin canto ni lamento?
Allí el reino de todos los daños, allí la cálida tiniebla,
allí el empuje de loca multitud, allí la apariencia falaz,
allí el ancho tiempo que se cuenta por heladas y sequías,
allí el premio de los inmortales que es suspiro del hombre.

¡Oh, tú, el que me tuvo hincado en la encrucijada
por consolar a la belleza! ¡Oh, tú, el mayor dios para ser contemplado,
el mayor silencioso para ser cantado! ¡Oh, tú, hijo de dioses
que enseñas a mi espíritu con tu calma! ¿Como ninguno
apareces ante mí y me saludas? ¿Como ninguno
me vuelves a hablar sobre la vida y la paz?
Debería lamentarme y sollozar ante ti, por seguir pensando
en tiempos mejores, de los cuales se avergüenza el alma.
Largamente te frecuento, andando a solas por los extenuados
senderos de la tierra, oh mi espíritu protector.
El fantasma enemigo me espanta, a menudo, de un lugar a otro,
como el viento del norte a las nubes del otoño.
Así desgarró mi vida, oh amor, y tantas cosas ocurrieron
desde que los dos anduvimos junto al tranquilo torrente.
Pero tu luz se eleva en la luz, oh heroico amor,
y en el amor te eleva tu martirio, oh celestial.
La naturaleza misma y sus melódicas musas
te cantaron canciones de cuna en el hogar nativo.
¡Ella lo es todo, aún! Errando en silencio se desliza
de la cabeza a los pies, como antes Palas Atenea.
¡Bienaventurada sea! El Orco, donde los dioses
vagan, seguros, y esparcen bendiciones, aún atemoriza al hijo del cielo
y fluye, como los inmortales mismos, dulces espíritus
cuya frente es suave y sensible.

Puedo, entonces, agradeceros, oh celestiales, y puede, otra vez,
resonar en blando pecho la oración del cantor,
y puedo permanecer entre vosotros y los hijos de la montaña
sintiendo en mi cara el soplo del aire divino.
¡Quiero vivir aún! El sol ilumina los verdes senderos de la tierra,
de más en más hermosos.
¡Ven! ¡Todo fue como un sueño! Han curado ya
las ensangrentadas alas: todas las esperanzas, rejuvenecidas, despiertan.
¡Ocupa un lugar en el río infernal! Instruidos por el tranquilo amor
buscaremos el camino hacia los dioses.
¡Guiadnos vosotras, horas del martirio! ¡Vosotros, dignos mancebos!
¡Permaneced, sagrados anuncios, fieles plegarias, formas del espíritu,
y todos los bellos genios que conviven con placer entre los amantes,
permaneced con nosotros, hasta alcanzar la isla bienaventurada!
Allí los poetas del amor y los nobles en el aire paterno.
Allí las musas y los inmortales.
Allí, nosotros, sorprendidos, y extraños, y reconocidos, y recobrados.
Allí, donde nuestro amor empieza un nuevo año.

Lamentos de Menón por Diótima

1

Siempre buscando al otro, voy allí cada día.
Largamente he interrogado a todos los senderos del lugar;
en las cavidades estériles frecuento a todas las sombras
y las vertientes; allá se extravía el espíritu
que aquí se aquieta implorando; así huye la alcanzada fiera
por el bosque donde, a mediodía, la sombra es segura.
Pero jamás se reaviva el corazón en su verde refugio;
insomne y quejoso deja caer su dardo.
No lo ayudan la tibieza de la luz ni el frío de la noche
y sumerge sus heridas, una y otra vez, en las ondas del torrente.
La tierra le ofrece la opulencia de sus hierbas mágicas
pero bulle la sangre sin acallar a ningún céfiro.
Tal ocurre a los amantes, tal me ocurre.
¿Quién podrá alejar de mi frente el triste sueño?

2

Tampoco es vuestro provecho ¡oh, dioses de la muerte!
Si alguna vez os detenéis, preso será el esforzado.
¡Oh, malignos! En la siniestra noche habréis de hacerlo vuestro,
para que con vosotros busque, huya o se encolerice,
o habite el terrible exilio de la culpa,
o entre vuestras risas escuche la dañina canción.
Olvidará vuestra divinidad y se adormecerá sin un lamento.
Ahora surge en su seno un canto esperanzado para vosotros;
alma mía, no hay sitio aún que puedas habitar
mientras sigues soñando con helados sueños.
Días de fiesta no hay para mí, aunque pueda trenzar mis rizos.
Estoy solo, pero un amigo se acercará
y habré de reír y sorprenderme
de mi felicidad en medio de la muerte.

3

¡Luz del amor! ¡Te pareces al oro y a la muerte!
¿Brilla para mí en la noche la imagen del tiempo luminoso?
Sed bienvenidos, amables jardines, montañas crepusculares,
y vosotros, silenciosos senderos del boscaje,
testigos de la alegría celeste, y vosotras, estrellas de alta mirada
que, a veces, me contemplasteis como una bendición,
y también vosotros, amantes, y vosotras, bellas hijas de un día de mayo,
apacibles rosas, y vosotros, lirios, a quienes invoco a menudo.
Vuelve ya la primavera, un año atraviesa a otro,
dando vueltas, luchando, como se descarga el tiempo
sobre la mortal cabeza, aunque no ante felices ojos,
y una segunda vida es regalada a quien ama.
Puesto que todos los días y años de las estrellas fueron
Diótima, ahora se reúnen en nuestro derredor, íntimos, eternos.

4

Nos hemos reunido con satisfacción, como los cisnes amantes
cuando reposan en el agua o, acunados por las olas,
se miran en la profundidad donde nubes de plata se reflejan
y el azul del aire ondea entre las naves.
Así atravesamos la tierra. Rugió el viento del norte,
enemigo de los amantes, y el follaje de las ramas sintió
su disperso lamento, y en él flotó la lluvia;
reímos plácidamente, sintiendo la unidad de dios
entre dichos venturosos, canto del alma, solitario,
alegre, infantil, sosegado ante sí mismo.
Pero aún la casa está desierta para mí, y me han quitado los ojos,
y me he perdido con ellos.
En torno suyo voy vagando y vivo como las sombras,
insensiblemente. Me parece deber cuanto me falta.

5

Podría regocijarme y cantar con los otros, pero ¿dónde?
Todo dios está solo. Me faltan los dioses.
Por ello mi ausencia prorrumpe en maldiciones,
ante todo lo que ve y se vuelve en cada lugar del que parto;
insensible estoy ante el día, mudo como los niños,
sólo en los ojos siento la dulzura de mis frías lágrimas;
me acongojan las plantas del campo y el canto de los pájaros;
aunque las alegrías sean mensajes del cielo
en mi pecho se pone un sol estéril, resplandor de la noche,
y el cielo, muralla de prisión, encorva su peso
y lo sostiene sobre mi cabeza.

6

¡Ya otro me reconoce! ¿Me devolverá a mis oraciones?
¿Me llevará de regreso algún sendero?
Sé lo que ocurre por la disolución de los dioses:
ante ardientes ojos te sientas a la mesa venturosa
pero más tarde, harto, huésped excitado, enmudecido,
oyes cantar al aire, te despiertas en la tierra cubierta de flores,

y el poder de un prodigio te une a los demás, a los ebrios,
y te fuerza a errar nuevamente por el verde campo.
Sagrado aire fluye y atraviesa divinamente la luminosa forma
cuando la fiesta se anima; y las olas del amor se vuelven lluvia,
y, embebido de cielo, pasa raudo el torrente de la vida,
cuando resuena la profundidad, y la noche tributa sus tesoros
y en el corazón del arroyo el oro oculto brilla.

7

Oh, tú, ante quien me incliné en la encrucijada
por consolar a la belleza,
tú, supremo ante la contemplación,
tú, más regocijante que los dioses ante el canto,
silencioso como ellos, sabio en la paz del espíritu,
¡hijo de dioses! como entonces apareces ante mí y me saludas,
¿me hablarás, como entonces, de altas cosas?
Lamentarme debería, y llorar ante ti, al pensar
en tiempo más noble, del que se avergüenza mi alma.
Larga, muy largamente te he buscado en la locura,
por los fatigados senderos de la tierra,
sin saber que te habitaba, espíritu, amigo mío y mi guardián.
Pero ya, en torno, los años se desgarran
y habremos de prever el incendio de la tarde.

8

Oh, heroína, sólo a ti eleva la luz en la luz,
y el martirio en el amor, oh, bienhechora
que ya no estás sola nuevamente; floreces entre juegos
y descansas sobre las rosas de los años;
el mismo padre, entre musas que en su torno suspiran,
te envía los más dulces cantos de cuna.
Ella lo es todo y se desliza de la cabeza a los pies,
en calma, como antes Palas Atenea.
Tu resplandor, espíritu amigo, cae sobre los mortales,
bendición y certeza, desde tu frente febril.
Así me engendraste y me incitaste a repetirte,
aunque ya no crea, aunque nada sea inmortal,
puesto que orgullo y rabia y alegría y áurea jornada
diariamente llegan a su fin.

9

¡Así os quiero, oh, celestiales! Os he de agradecer, también,
cuando suspire suavemente en mi pecho, otra vez, la plegaria del cantor.
Y cuando, en la solar altura, conviva con vosotros,
un dios viviente hablará conmigo en el interior del templo.
Por ello es que también quiero vivir y verdecer ya mismo.
Desde sagradas liras me llama Apolo, en lo alto de argénteas montañas.
Ven, todo ha sido un sueño. Ha curado ya el ala ensangrentada
y toda esperanza vive y rejuvenece.
En busca de grandezas, el camino me conducirá a los dioses.
Llevadnos, vosotras, nobles horas consagradas.
Permaneced, divinas previsiones de la juventud, ruegos fieles.

Y vosotras, formas del espíritu, y vosotros, genios benéficos
que, complacidos, os quedáis junto a los amantes;
acompañaos hasta que lleguemos al suelo común,
allí, donde los venturosos se aprestan a descender en la profundidad,
allí, donde residen los nobles, y las constelaciones, y los mensajes paternales,
allí, donde se instalan las musas, los héroes y los amantes,
allí, nosotros, y aquí, en la amarrada isla reunidos,
juntos en floreciente jardín,
donde canto y primavera son hermosos
y, de nuevo, el alma empieza un año.

El vagabundo

En tanto del Olimpo llovía fuego
contemplaba yo, viajero solitario, la sequedad africana,
tan dulce como la vez en que las montañas, aquí mismo,
construyeron la frontera entre la altura y la profundidad
con resplandor de dioses. Pero de ellas no surgió
bosque alguno, verde y fresco, en aquel aire tonante,
señorial y voluptuoso.
No hay guirnaldas que cubran la frente de los montes,
ni vertiente que alcance al valle,
aunque aquéllos conozcan tantos elocuentes arroyos;
ningún techo hospitalario luce entre los árboles.
Entre los matorrales se detuvo un noble pájaro sin canto,
pero el vagabundo huyó rápidamente, siguiendo el vuelo de las cigüeñas.
No te imploré por agua, Naturaleza. En el desierto
el fiel camello me protege con su agua preciada.
Al oír el canto del boscaje imploré, ay, por el jardín paterno,
la consabida patria de pájaros errantes.
Pero tú hablaste: también hay aquí dioses que gobiernan
y su gran poder se ejerce con gusto sobre la trama de los hombres.

Tu dicho me impulsó nuevamente a buscar al otro,
y me embarqué desde lejos hacia el polo norte.
Tranquila, en su vaina de nieve, dormía allí la encadenada vida,
y el helado sueño perseveraba por años.
Entonces la tierra se abrazó largamente al Olimpo,
como los brazos de Pigmalión se unieron en torno de la amada.
Él no conmueve aquí su seno con miradas solares
ni le habla amistosamente con la lluvia y el rocío.
Esto me asombró y hablé con insensatez: Oh, tierra madre,
¿por siempre has quedado viuda del tiempo?
Nada hay en ti que conciba, nada que auxilie al amor;
como la muerte, el viejo se desconoce en el niño.
Quizá te entibie el resplandor del cielo,
en el árido sueño su aire se ablanda para ti
puesto que has hecho estallar su recipiente de bronce, como una semilla,
y se ha disuelto al dispersarse, y la luz saluda la unidad del mundo,
todas las fuerzas reunidas se inflaman en la gozosa primavera,
arden las rosas y el vino bulle en el norte mezquino.

Tal dije y regresé junto al Rhin, en la tierra natal,
dulcemente, como antes, el aire juvenil sopló en mi cara
y abiertos árboles dignos de confianza que una vez me acunaron en sus brazos
ensancharon mi incierto corazón,
y el sacro verdor, testigo de los venturosos, profunda
vida del mundo, frescamente me reunió con los jóvenes.
He envejecido errando y el polo de hielo me ha vuelto pálido
y en el fuego austral perdí mis rizos.
Pero cuando alguien, así sea en sus últimos días mortales,
así sea sólo con el alma, se acerca y vuelve a ver su tierra,
logra que la cansada mejilla reflorezca,
y que el ojo casi apagado vuelva a arder.
¡Sagrado valle del Rhin! Toda colina tiene su viñedo
y con sarmientos y con pámpanos trenzan sus guirnaldas muros y jardines;
con torrentes de santo licor se colma la nave;
el país y las islas están ebrios de vino y de frutos;
sonriente y digno descansa en la altura el viejo Taunus
y, coronada de encina, cae la cabeza del amante.

Envuelto en nubes de luz surge del bosque el ciervo,
en la altura del aire señorea el halcón,
pero, abajo, en el valle, donde las flores se aproximan a la vertiente,
plácida se extiende la aldea sobre la pradera.
Todo es calma. A lo lejos murmura el siempre laborioso molino
pero las campanas me advierten la declinación del día.
Amables resuenan la guadaña martillada y la voz del pastor
que guía con placer los pasos de sus bestias hacia el corral,
amable el canto maternal de la mujer que adormece a su hijito en la hierba;
saciado de visiones, también me adormezco; pero se han enrojecido las nubes
y arde el lago junto al cual el follaje cubre de verde
la abierta puerta de la mansión en cuyas ventanas juega la luz de oro,
allí me reciben la casa y la familiar tiniebla del jardín
donde, en aquel tiempo, amorosamente, mi padre cultivaba sus plantas y a su hijo,
donde, libre como un ave, jugué con los ramajes del aire
y, en el fiel azul, contemplé la floresta desde la cima.
También eres fiel, también lo son los fugitivos que se quedan,
cuando se identifican, como yo, con el amistoso cielo de la patria.

Aún maduran para mí los duraznos y me asombran las flores;
casi como un árbol se alza, señorial, el macizo de rosas.
Denso de oscuros frutos se ha vuelto el cerezo
y la ávida mano se enriquece con ambos.
También, como entonces, en el amado follaje del jardín,
el sendero que lleva al bosque y al arroyo,
donde anduve navegando, anheloso, alegre el ánimo
por el honor que me esperaba entre los hombres;
poderosos fuisteis, pensamientos de entonces, cuando
debí atravesar desiertos y mares.
¡Ay! Vuelvo a buscar, como antes, al padre y a la madre.
¿Dónde están? ¡Guardián de mi casa! ¿Callas? ¿Vacilas?
También yo he vacilado, contando los pasos,
aproximándome; estoy, como el peregrino, silencioso, inmóvil.
Ve adentro y anuncia al extranjero, al hijo,
que abra yo mis brazos y me reciban con una bendición.

¡Débil y ansioso espero en el umbral!
Pero ya advierto su santa lejanía. Su amor no volverá.

¿Padre y madre? y aunque vivan algunos amigos,
nuevas conquistas han logrado y ya no me pertenecen.
Como entonces volvería a los viejos que saben los nombres del amor,
para que conjuren mi corazón, si es que aún late,
como entonces. Pero callarán. Así es como el tiempo
une y separa. Les parezco muerto, y ellos a mí.
Heme aquí solo. Pero sobre las nubes estás, éter,
padre de la paterna tierra, y también vosotras,
tierra, luz, tres dioses eternos y únicos, poderosos y amantes,
protectores de la unidad indestructible.
Aún lejos de vosotros seguía perteneciendo a vuestra familia.
Amigos: tras la experiencia, retorno.
¡Al pie de las cálidas montañas del Rhin colmo mi copa con la opulencia del vino!
Yo, el navegante, brindo: primero por los dioses, y por los recordados
héroes; luego por vosotros, fieles padres y amigos.
La inquietud y todas las penas serán olvidadas rápidamente,
mañana, cuando vuelva a estar entre los míos.

El camino hacia el terruño

¡Amigo, ven al aire libre! Ahora sólo hay luz a lo lejos
y el resto del cielo nos estrecha.
Ni el fugitivo bosque ni la montaña importan
tras el deseo, y exhausto descansa el aliento del canto.
El día está nublado y, somnolientos, calles y caminos:
el tiempo parece volverse de plomo.
Tintinea nuevamente el deseo, reclamando sus fueros,
sin dudar sobre el provecho de la hora única, pero el placer
cede ante el día. Venzamos al cielo y regocijémonos:
también él rehúsa al niño, hijo de dioses, pero termina codiciándolo.
Dichos, pasos, inquietudes, enriquecen la victoria.
¡Totalmente verdadero sea el gozo!
Cuando demos comienzo a lo deseado, mía es la esperanza
de que nuestra palabra se disuelva y el corazón haya partido
y de la frente ebria surjan altas visiones
similares a nosotros, floración celeste,
y de la abierta mirada mane abierta luz.

Lo que deseamos parece, por igual, alegre y afortunado,
pero no es poderoso, aunque pertenezca a la vida.
Antes que el verano, vuelven al terruño las golondrinas,
trayendo prosperidad, sobre todo una de ellas.
Los huéspedes que la casa atrae con su provecho razonable
se complacen escuchando los refranes del lugar;
deseo del corazón y medida del espíritu, ante ellos se abre
lo más rico y lo más bello: la plenitud de la tierra,
alimento y danza y canto y coronas para los amigos de la ciudad
y el anheloso viaje al monte.



Quizás alguien podría esclarecer mejor aún a los huéspedes,
expresar mejor la luz de mayo que regocija a los hombres,
o, como entonces, cuando todo era distinto, según la vieja costumbre,
que el constructor dijese su discurso desde lo alto del techo,
en tanto los dioses nos contemplan sonriendo,
puesto que hemos hecho lo nuestro, mientras duró la abundancia.

Bello es el lugar cuando, en los días festivos de la primavera,
más allá del valle, junto al Neckar,
al verde pasto y al bosque y a todos los verdes árboles
innumerables, florecidos de blanco, olas en brazos del viento
que los acuna, al pie de la montaña, cubiertos de nubecillas,
crepusculares y crecidos y tibios, se ven los viñedos bajo los vapores del sol.

Stuttgart

1

Se vive una nueva alegría. Cesó la aridez peligrosa
y ya no calcina las flores la agudeza de la luz.
Las puertas del recinto se han vuelto a abrir y saludable es el jardín,
y murmura el valle deslumbrante tras el frescor de la lluvia,
crece en altura el desbordado arroyo y todas las alas,
reunidas, recorren nuevamente el reino del canto.
Ya el aire se ha henchido de alegría y la ciudad y la floresta
se han colmado en torno de satisfechas criaturas celestes.
Su gozosa locura los reúne y entremezcla, de buen grado,
nada les parece poco ni bastante.
Es cuando el corazón se apresta para henchirse de coraje
pues los afortunados se han concedido un divino espíritu.
Pero también se allegan los vagabundos bien orientados,
reciben sus cánticos y sus guirnaldas y colman de adornos
el sagrado báculo: junto al racimo y al follaje, las ramas
del pino; el rumor crece, de casa en casa, día a día,
y, cual carros uncidos por salvajes en libertad, las montañas
arrastran los rápidos senderos que cuelgan de sus flancos.

2

Han dejado la puerta abierta y alegrado el camino de los dioses,
y han volcado todos los bienes en la comida de los huéspedes,
desde el vino hasta las fresas, la miel y la fruta;
regalada es la purpúrea luz necesaria al canto festivo,
y el frío y el descanso para la profunda conversación amistosa en la noche.
Alguien noble se detiene, alguien que habrá de evitarte el invierno,
y, si quieres, también, tus culpas, oh alegre amante de la primavera.
Ahora otra cosa necesitamos: festejar la llegada del otoño
renovando viejas costumbres, aunque aún luzca entre nosotros
aquel noble. En este día sólo la tierra importa y la ofrenda
se vuelve suya convertida en el fuego de la fiesta.
Zumba en torno nuestro el dios común, trenzando guirnaldas para
nuestros cabellos y, ante nuestros sentidos, el vino se disuelve
como una perla. Es lo que cree la gloriosa mesa cuando, como las abejas,



nos sentamos y cantamos en torno de la encina,
vibran las copas al chocarse y las almas salvajes
incitan en coro a la pelea de los hombres.

3

El tiempo decae pero no termina de huir, como si no
desconfiara de nosotros; es cuando voy al encuentro de la tierra,
hasta su confín, donde la isla y yo nos vemos rodeados
por un torrente de aguas azules y el sitio en que nací.
Hasta las rocas del lugar me son sagradas,
sus dos horizontes, su casa y el verde jardín,
que se levantan entre las nubes. Oh, bienhechora luz,
nos reunimos allí donde me alcanzaron por primera vez
tus excitantes resplandores. Allí comenzó y recomienza
la bienamada vida ¿por qué lloro al ver la tumba del padre?
Lloro y me detengo y estoy con el amigo y oigo la palabra
que, alguna vez, con arte celestial, las penas del amor santificaron.
Pero es otra quien despierta: con ella debería nombrar a los héroes
del país, Barbarossa y tú, buen Cristóbal, y tú Corradino,
que caiga pesadamente sobre la roca donde
verdea la hierba y el bastión oculta al báquico follaje,
pero pesada, como el retorno, resulta al santo cantor
y, en el día del otoño, logramos la expiación entre las sombras.

4

Así el poderoso que piensa y la fortuna que aviva al corazón,
suave, quieto, fiel, bien visto por el cielo,
como los poetas antiguos, que divina y alegremente nos acercan a la tierra.
Un gran futuro espera. Más allá de la colina, en plena montaña,
se han establecido muchos jóvenes. Allí murmuran las vertientes
y atareados arroyos vienen, día y noche, a enriquecer y profundizar el suelo.
El amo trabaja en medio de la tierra y los surcos
siguen la línea del Neckar, van tras las oraciones.
Con ellos viene el aire de Italia, el lago envía
sus nubes y sus soles suntuosos.
La plenitud crece por doquier, aún por sobre nuestras cabezas,
pues en la cercanía el bien enriqueciente del amor alcanza
a los lugareños, sin envidiar al montañés ni sus jardines lejanos,
su rico pasto, su vino, su semilla, sus árboles resplandecientes
que se alinean junto al camino y se alzan sobre el vagabundo.

5

Mientras contemplamos pasa, errante, la potente alegría
y, como dos ebrios, el día y el camino se nos escapan.
Ya se levanta la ciudad, coronada con sacra guirnalda;
entre alabanzas resplandece su presbiterial cabeza.
Señorial se yergue y levanta hacia las nubes de púrpura
el báculo enlazado de sarmientos y de piñas.
¡Oh, princesa de mi tierra, sé dulce al huésped y al hijo!
¡Dichosa Stuttgart, recibe de mí, amistosa, al extranjero!
Siempre, según creo, presto estuvo tu canto en flautas y cuerdas,
la canción fue infantil en su facundia, y la fatiga,

dulcemente olvidada entre espíritus actuales,
de buena gana regocija también ahora el corazón del cantor.
Pero vosotros, grandes también, dichosos, que en todo tiempo
gozáis de vida y de poder, de autoridad y sabiduría,
en tanto trabajáis y creáis en santa noche, y reináis solitarios,
y sois elevados a la omnipotencia por todo un pueblo,
haced que, emancipado y claro, esté ante vosotros el hombre
que ha recibido el sol.

6

Oh, ángeles de la patria, aunque el ojo solitario esté exhausto
y quebrado el andar, el hombre debe detenerse ante el amigo
y rogar a quienes ama, pues arrastran la dichosa carga.
Gracias a ellos, oh bondadosos, y a todos los demás,
que son mi vida y mi bien entre los mortales.
Pero la noche viene: dejadnos correr hacia la fiesta del otoño
que aún dura. Pleno está el corazón y corta es la vida;
cuanto nos mandó decir la luz del cielo
es apenas un nombre que no nos pertenece.
Excelente te encuentro: sonoro se alzará el fuego de la amistad
y sagrada ha de volverse, al pronunciarse, la audaz palabra.
Contempla la pureza y los dones amistosos de los dioses
que compartimos y se dan sólo a los amantes.
No a los demás —¡oh, ven, hazte real!— puesto que solo estoy
y nadie aleja el sueño de mi frente.
¡Ven y dame la mano, oh amor! Esto puede bastarnos
y menor será el placer de quien nos suceda.

Pan y vino

1

La ciudad nos rodea y se aquieta; se van calmando las iluminadas calles
al paso de los carruajes rumorosos, ataviados con antorchas.
Los hombres, saciados, vuelven a sus casas, a reposar de la alegre jornada,
victoria y gozo coronan la satisfecha cabeza,
ahora desguarnecida de hojas y de flores,
y el vaivén de las manos ya no atarea al mercado.
Pero aún se oye música en lejano jardín; quizás
un enamorado, o un solitario que recuerda
su juventud, sus lejanas alegrías; y las fuentes no dejan
de fluir y murmurar tras el seto vaporoso.
Lentas vibran en el crepúsculo las sonoras campanas
y un reloj cuenta el número de las horas pensativas.
Llega una brisa y humedece las cumbres de los árboles,
¡mira la luna misteriosa, fantasma de nuestra tierra!
Viene la noche, la seductora desasosegada, llena de estrellas,
esas extranjeras entre los hombres que sobre las cimas
de las montañas brillan, suntuosas y tristes.

2

Prodigioso es todo favor de aquellos dueños de la altura
y nadie sabe cuándo ni qué ocurre entre ellos.

El mundo y el alma agitada de los hombres siguen en movimiento;
ningún sabio descifra cuanto se apresta, salvo que el dios supremo
mucho te ama, y más habrá de amarte, en tanto transcurran
los asoleados días. Pero también el ojo iluminado ama la tiniebla
y procura su placer, donde anida la angustia, y el sueño,
y contempla en la noche, complacido, al otro feligrés,
y se enternece al cederle su canto y su guirnalda,
puesto que la noche ha sido consagrada al extraviado y a los muertos
que a sí mismos se bastan en la libertad de sus espíritus.
Ella es quien nos protege, sólo ella,
en la tiniebla y en los momentos de vacilación,
y gracias al olvido y al sagrado licor nos es acordada
la torrencial palabra que surge, como un amante,
en la vacuidad de la vida y en la plenitud de los cálices,
sospecha también santa que despierta para permanecer en la noche.

3

En vano se recoge el corazón dentro del pecho, y también
en vano reciben amos y siervos la protección del coraje.
¿Quién puede prohibirnos la alegría?
También el fuego divino se impulsa a arder, día y noche.
Se acerca ya el que buscamos, contemplando, en el inmenso espacio
abierto, y permanece firme. Sea a mediodía o cerca de medianoche
basta con la común medida: de todos apartada, va y viene
continuamente, siguiendo el curso del que llega.
Los sentidos, alegremente conmovidos, pueden entregarse a la burla
cuando, en medio de la santa noche, el cantor es rápidamente alcanzado.
Ya llegamos al istmo donde susurra el abierto mar
junto al Parnaso y su nieve, que rodean resplandecientes rocas délficas,
tierra olímpica, alta Citerea,
donde, en el país de Kadmos, murmuran Ismenos y Tebas
entre el ramaje de los pinos,
allí donde el dios se explica en el retorno.

4

¡Bendita Grecia, morada de todo el cielo!
¿Es verdadero lo que oí en mi juventud?
¡Recinto festivo cuyo pavimento es el mar y cuyas mesas son las montañas,
el único deber de los antiguos fue construirte!
Pero, ¿dónde están los tronos, y los templos, y los cálices
que, de néctar colmados, despertaron en los dioses el placer del canto?
¿Dónde brillan las palabras oídas a lo lejos?
¿Dónde se adormece Delfos y vibra la voz del destino?
¿Dónde llega, veloz, y dónde estalla, henchido de futuras alegrías,
tronando, ante los ojos, en el aire cálido?
A través del éter paterno clama y vuela de lengua en lengua,
repartido en mil pedazos, evitando toda mentira sobre la vida;
es un bien que se regocija dividiéndose, llega a ser jubiloso
ante la visión del extranjero, y sigue creciendo,
en un sueño profético, con la raíz en la palabra del poder.
Paterno, cálido, enorme, resuena el símbolo originario,
heredado de los mayores, otra vez alcanzado y recreado.
Así transcurre el día de los dioses, que crecen y se conmueven
junto a las sombras, entre los humanos.

5

Llegan primero los niños, sin hacerse oír,
se deslizan juntos y se aproximan a la claridad, a la alegría que enceguece,
lo cual horroriza al hombre, casi un semidiós,
pues quienes se acercan con dones llevan un nombre.
Pero es grande el coraje de los niños y les llenan el corazón
sus alegrías, y el bien se vuelve necesario,
en tanto lo profano se crea, desaparece y se santifica,
tocado por la mano del hombre, con bondad, con locura.
Quizá por tal causa padezcan los dioses: pero ya que, en realidad,
son ellos quienes vienen, habitual terminará siéndoles el hombre
que manifiesta su alegría y su jornada, su rostro, el que,
ha mucho, es conocido como Único y Todo,
su profundo pecho, agitado por el gozo en libertad,
y su deseo, al principio solitario y siempre regocijado;
así es el hombre: cuando el bien está allí, y un dios
mismo alárgale los dones, no lo reconoce, ni siquiera lo ve.
Deben serle acercados; pero ahora lo llama su amor,
por eso es que ahora deben renacer las palabras como las flores.

6

Es tiempo de honrar dignamente a los benditos dioses,
real y verdaderamente todo debe manifestarles su alabanza,
pues sólo quien viene de la altura es digno de ver la luz,
y no ha de honrárselo en presencia del éter.
Aquí, en el pasado, los dioses dignáronse quedarse,
estableciendo, por señorío, el derecho de los pueblos,
los unos junto a los otros, y construyeron bellos templos y ciudades,
firmes y nobles; y luego ascendieron desde los bordes del mar.
¿Dónde están ahora? ¿Dónde florecen los sabios, corona de la fiesta?
Marchitadas Tebas y Atenas ¿no murmuran ya las armas en Olympia,
ni el dorado carro de la cuádriga,
ni se enguirnalda ya la corintia nave?
¿Por qué calla también el antiguo sagrado teatro?
¿Por qué no se alegra la danza ceremonial?
¿Por qué la frente de un hombre no es ya símbolo de dios,
ni aparece el estigma en los elegidos?
Quizás hayan vuelto, tomando la forma de los hombres,
y ahora sirvan de consuelo en la fiesta celestial.

7

Hemos llegado tarde, amigo. Viven aún los dioses,
pero allá arriba, en otro mundo,
donde cumplen infinitos trabajos y parecen lamentarse;
bastante nos conceden con dejarnos vivir.
No siempre les corresponde ser creadores de la criatura
y sólo a veces alcanza el hombre la divina plenitud.
La vida es ensueño de dioses, pero con la ayuda
del sueño y la locura, que adensan la angustia y la noche,
hasta que el héroe haya crecido lo bastante en su cuna de bronce,
juntos su corazón y su fuerza, como entonces, figura de dios.
Al son de truenos se aproxima la divinidad. Es cuando mejor
me parece el sueño, pues estoy como aislado entre dioses,

y se me ocurre perseverar, sin saber qué decir ni qué hacer,
ni hacia dónde ir, poeta en tiempo carente.
Pero has dicho que son como sacerdotes del dios del vino
que, en santa noche, va de tierra en tierra.

8

Así como, antes, cierto tiempo nos pareció excesivo,
otro se adelanta rápidamente, como cuando la vida se alegra,
o cuando el padre aparta su rostro de los hombres
y las tristezas tienen derecho a empezar en la tierra.
Por último aparece un plácido genio, consuelo celeste,
anuncia el fin del día y desaparece;
dejó por signo un vaivén de dones concedidos por el coro celestial,
del cual nos regocijamos, como antes,
y, como antes, nos entregaremos con entusiasmo a la alegría,
mayores serán los grandes entre los hombres,
aunque falten los supremos en la alta dicha:
basta, como agradecimiento, la vida tranquila de uno solo.
El pan es fruto de la tierra pero ha sido bendecido por la luz,
y del dios tronante surge el regocijo del vino.
Por ello debemos pensar en las divinidades que fueron
y que volvieron a ser en la justicia de los tiempos.
Por ello los cantores cantan dignamente al dios del vino
y urdida sin frivolidad resuena la alabanza a los antiguos.

9

Sí, con razón dicen que han reconciliado el día con la noche,
conducido las constelaciones celestes hacia la eternidad,
alegrado todo el tiempo, como el follaje de los pinos, siempre verde,
puesto que han amado, y la guirnalda de hierbas elegidas
permanece como la traza que los fugitivos dioses
han dejado en la tiniebla profana.
Mira, somos el dicho que han cantado antiguamente
los hijos de los dioses; fruto de Hesperia es tal canto.
Prodigioso y justo es, cuando a los hombres colma;
créeme, pues lo he probado. Pero ocurre que, a veces,
nadie labora y nos quedamos sin corazón, como las sombras,
hasta que nuestro padre, el éter, sabe de cada quien y se adueña de todos.
Pero entonces llega, cual portador de antorcha, el mayor
de los hijos, Syrio, que ha surgido de las tinieblas.
Ostenta un saber venturoso; luce una sonrisa en el alma
prisionera y los ojos se humedecen de luz.
Profundamente dormido, sueña el titán en brazos de la tierra,
como dormiría el envidioso Cerbero tras haberse embriagado.

La vuelta al hogar

1

Allá en los Alpes aún es clara noche y una estrofa de nubes
vela el bostezo del valle.



Por todas partes muge y se precipita, jugueteando, el viento de la montaña,
en tanto un resplandor estalla y se fuga rudamente entre los pinos.
Ese alegre contemplador, el caos, joven en su forma,
se apresura lentamente, pesadamente se impone,
festejando, entre las rocas, el amable combate,
haciendo florecer y tambalear las fronteras eternas,
por sobre las cuales la mañana es arrojada como una bacante.
El caos ha crecido sin límites, pero el año y las sagradas
horas del día están audazmente ordenados y mezclados.
Un ave denuncia la hora y en lo alto del aire, entre montañas,
el día se detiene y clama.
Rodeada de cumbres, también despierta la pequeña aldea:
contempla la profundidad, temeraria, confiada en la altura.
Entonces, pareciendo también despertar, caen como rayos
las antiguas vertientes, enraizadas en los precipicios,
el eco suena en derredor y el taller inconmensurable
llueve día y noche, arrojando sus dones a los pobres.

2

Supremas, lucen tranquilamente las alturas de plata
y la nieve deslumbrante se ha cubierto de rosas.
Aún más arriba, por sobre la luz, habita el puro
y venturoso dios del juego, iluminado por su santo resplandor.
Apacible es su morada solitaria y parece inclinado
a conceder la vida; es claro el brillo de su etéreo rostro.
Comparte su gozo con nosotros como, a menudo, cuando
el dios furibundo y sobrio anuncia su medida y su aliento:
casas y ciudades reciben sólida alegría y, desde grávidas nubes,
la lluvia abre dulcemente la tierra, y vosotros, vientos fieles,
y vosotras, vastas primaveras, hacéis con vuestra lenta mano
el signo de la bendición, y los tristes vuelven a regocijarse.
El tiempo se renueva, y el calmo corazón del hombre envejecido,
y las demás criaturas son alcanzadas y reviven.
En lo profundo, la primavera trabaja:
se abre paso, ama, aclara la tiniebla; la vida recomienza;
como antes, florece el ánimo, vuelven antiguos espíritus,
un alma alegre torna a desplegar sus alas.

3

En aquel tiempo mucho les dije: lo que sintáis o cantéis
vale más que los ángeles y que vosotros;
mucho les rogué amar a la patria, aunque
el espíritu, sin ser implorado, dejase de contestarnos,
mucho os rogué a vosotros, los que estáis preocupados por la patria,
y a quienes otorga el fugitivo su santo agradecimiento.
¡Gentes de mi tierra, entre las cuales fui mecido por el lago,
y el plácido remero alabó el viaje!
En la llanura del lago las vastas olas se instalaban alegremente;
florecida entre las velas, la clara ciudad;
a prima hora, vario navío es conducido desde los Alpes oscuros
y reposa en el puerto.
Aquí el horizonte es cálido y amistoso el abierto valle,
múltiple de claros senderos que alientan sobre mí su verdor.



Los jardines se reúnen, surgen los primeros brotes
y el canto de los pájaros es pesadumbre en el vagabundo.
Todo parece digno de confianza, el supremo saludo parece
alegre, todos los gestos parecen familiares.

4

Ciertamente: he allí la tierra natal, el suelo patrio,
lo que buscas está próximo, ya se reúne contigo.
No está en vano, junto al pórtico, el vagabundo, amigo
alegre y venturoso, ni sale a tu encuentro bajo el susurro
de las nubes, buscando en el canto tu amable nombre.
Es una de las hospitalarias puertas de la tierra,
que se te acerca con su habla extranjera y múltiple.
Allí reside el prodigio, allí la divina bestia
alcanza en la alta llanura el curso movedizo del Rhin,
y, desde las rocas, se precipita hacia el valle deslumbrante,
en lo íntimo de la montaña, entre cumbres iluminadas,
o aquí, a tu lado, cuando el día completa su vuelta.
¡Oh, encanto del consagrado pórtico!
Volviendo al hogar por caminos consabidos y florecidos,
visito todo el país y el hermoso valle del Neckar,
y los bosques, donde el verdor sagrado de los árboles
se hermana, fervoroso, con los calmos matorrales y con los abedules,
y, en la montaña, cierto lugar es mi amistosa prisión.

5

Allí me reciben. ¡Oh, voz de la ciudad, voz de la madre!
¡Oh, tú que llegaste a poseer y administrar vastas enseñanzas
que aún me bastan! ¡Aún florecen en ti el sol y la alegría!
¡Oh, vosotros, bienamados ante quienes se iluminan los ojos, como antes!
Sí, lo antiguo existe todavía y crece y madura, y nadie
que haya vivido y amado dejó de serle fiel.
Pero el logro mejor, el que yace abatido en santa paz,
es aún negado a jóvenes y a viejos.
Locamente he hablado, a causa de mi alegría. Pero mañana,
cuando volvamos de la fiesta primaveral, frente al campo viviente,
entre las flores de los árboles, mucho hablaré de ello con vosotros,
y mi esperanza me acompañará, oh mis bienamados.
Largamente he oído al abuelo y largos silencios mantuve ante él;
ahora el tiempo pasajero se refresca y reina sobre las montañas,
nos otorga celestes bienes y clama iluminados cantos,
y es el destino para muchos buenos espíritus.
Oh, ángel del tiempo, no te desvanezcas, ven y quédate.

6

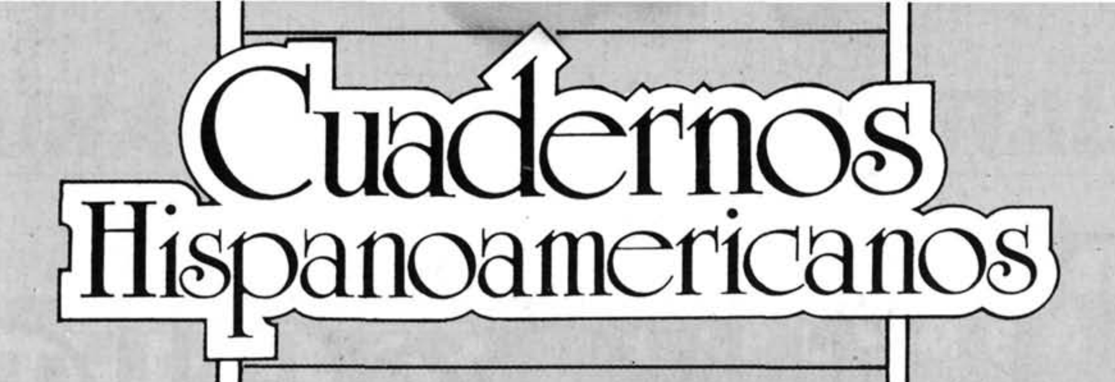
¡Ven también tú, ángel doméstico! Se regocijan todas las arterias de la vida
y el cielo participa de ellas.
Oh, noble, retornen tu juventud, tus bienes terrenales
y todas las horas del día en un mismo regocijo,
la dicha de los amantes que vuelven a encontrarse,
¡sagrada sea la fortuna que les pertenece!
Oh, dime, ¿a quién debo agradecer en la hora del reposo,
cuando damos nombre al alimento y lo bendecimos?



¿Invocar al supremo? Por desgracia, no hay dios que quiera
ocuparse de nuestras mezquinas alegrías.
A menudo nos falta la sagrada palabra, y debemos callar.
¿Volverá el nombre como el latido del corazón?
La música retorna cada hora
y quizá se regocijen las divinidades que la escuchen.
Ya se aproximan; su inquietud se apacigua.
Tal frecuente inquietud debe llevar el cantor en su alma;
sólo él, y ningún otro.

Juan Cristián Federico Hölderlin

(Traducción: Blas Matamoro)



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Cincuenta poemas inéditos de
Juan Ramón Jiménez

José Luis Bernal Muñoz
El cine visto por la generación del 27

Francisco José Cruz Pérez
La obra crítica de Julio Cortázar

Consuelo Hernández
Crónica e historia en las novelas de Scorza

Antonio Escuderno y **Joaquín Lledó**
El judaísmo de Pessoa

Antonio Gado y Rodó
Inéditos de Valle-Inclán